

LETRAS DEL ECUADOR





Letras del Ecuador es la revista de la
Casa de la Cultura Ecuatoriana
fundada en la ciudad de Quito por
Benjamín Carrión en 1944

Presidente

Marco Antonio Rodríguez

Director

Julio Pazos Barrera

Consejo editorial

Gabriela Alemán

Lourdes Pérez

Juan Mullo

Bruno Sáenz

Coordinador

Carlos Aulestia

Portada

Oswaldo Viteri

Ilustraciones interiores

Withman Gualsaquí

Director de publicaciones

Marcelo Cevallos Rosales

Diseño

Cristiam Hervás

Fotomontaje e impresión

Editorial Pedro Jorge Vera CCE

Dirección de Publicaciones CCE

Av. 6 de diciembre N. 16-224

y Av. Patria

Teléfono: (539-2) 2 565 808

Ext. 213

E-mail: dpece@hotmail.com Telefax:

(539-2) 2 223 391

EN ESTE NÚMERO

Letras 188 recoge la producción artística e intelectual de autores de diferentes ciudades del país. Si el lugar de origen es importante, más lo es la idea integradora de la literatura y del pensamiento, porque esta función ofrece a propios y extraños la profunda red interior, las revelaciones de la conciencia y los modos de sentir el mundo de la colectividad ecuatoriana.

El núcleo temático de este número es un conjunto de ensayos que tratan del amor y la muerte. En el teatro, en la novela, en la lengua, estas realidades humanas se matizan con ideas y emociones propias de los escritores ecuatorianos y de los sujetos colectivos de las provincias de Bolívar y de Esmeraldas. Los autores de los ensayos son Laura Hidalgo Alzamora, Bruno Sáenz, Orlando Pérez y Gerardo López.

Las diversas secciones de *Letras del Ecuador* 188 ofrecen al lector interesantes facetas de personajes de nuestro arte y de la actividad intelectual. Son los casos del bailarín y coreógrafo Wilson Pico, iniciador de la danza moderna en el Ecuador, entrevistado por Ernesto Ortiz; del afamado compositor Luis Humberto Salgado, cuya obra es analizada por Diego Grijalva y Olga Dobrovolskaya; y de Darío Guevara, intelectual de amplia e influyente trayectoria en el país.

La académica Susana Cordero de Espinosa ofrece una síntesis histórica de la lexicografía en el Ecuador. A propósito de la última biografía del político e intelectual José María Velasco Ibarra escribe la joven historiadora Sofía Luzuriaga Jaramillo.

En la sección de crítica literaria figuran los estudios de Alicia Ortega, sobre Jorge Icaza, y de Diego Araujo, acerca de una novela de Vladimiro Rivas; Julio Pazos trabaja sobre la poética de Javier Ponce y Ester Bermejo de Crespo analiza *La entundada*, de Adalberto Ortiz.

Julio Pazos Barrera
Director

LETRAS

DEL ECUADOR

ENSAYO

- 9 El amor y la muerte en *Extraña ocupación*, de Paco Tobar / Bruno Sáenz
 12 El amor y la muerte en las coplas populares ecuatorianas / Laura Hidalgo
 19 La emoción evanescente / Orlando Pérez
 24 Breve recuento del léxico del amor en Esmeraldas / Gerardo López

ENTREVISTA

- 35 Wilson Pico. La pasión de la danza / Ernesto Ortiz

PANORAMA

- 41 El gran ausente/ Sofía Luzuriaga
 49 Las sinfonías de Luis H. Salgado / Diego Grijalva y Olga Dobrovolskaya
 53 La enseñanza: espacio de convergencia de los territorios del saber / León Espinosa
 57 Las Encantadas, según las descripciones de los viajeros y naturalistas del siglo XIX/ Ana Estrella
 64 Escribir de mujeres / Átison Vásconez
 72 De muy antiguos tesoros / Susana Cordero de Espinosa

CUENTO

- 80 La sangre de Kálister / Leonardo Valencia
 85 El médico / Oswaldo Encalada
 89 Bumerán / Gilda Holst

POESÍA

- 94 Victoria Tobar
 97 Fernando Nieto
 99 Violeta Luna
 102 Juan José Rodríguez

CRÍTICA LITERARIA

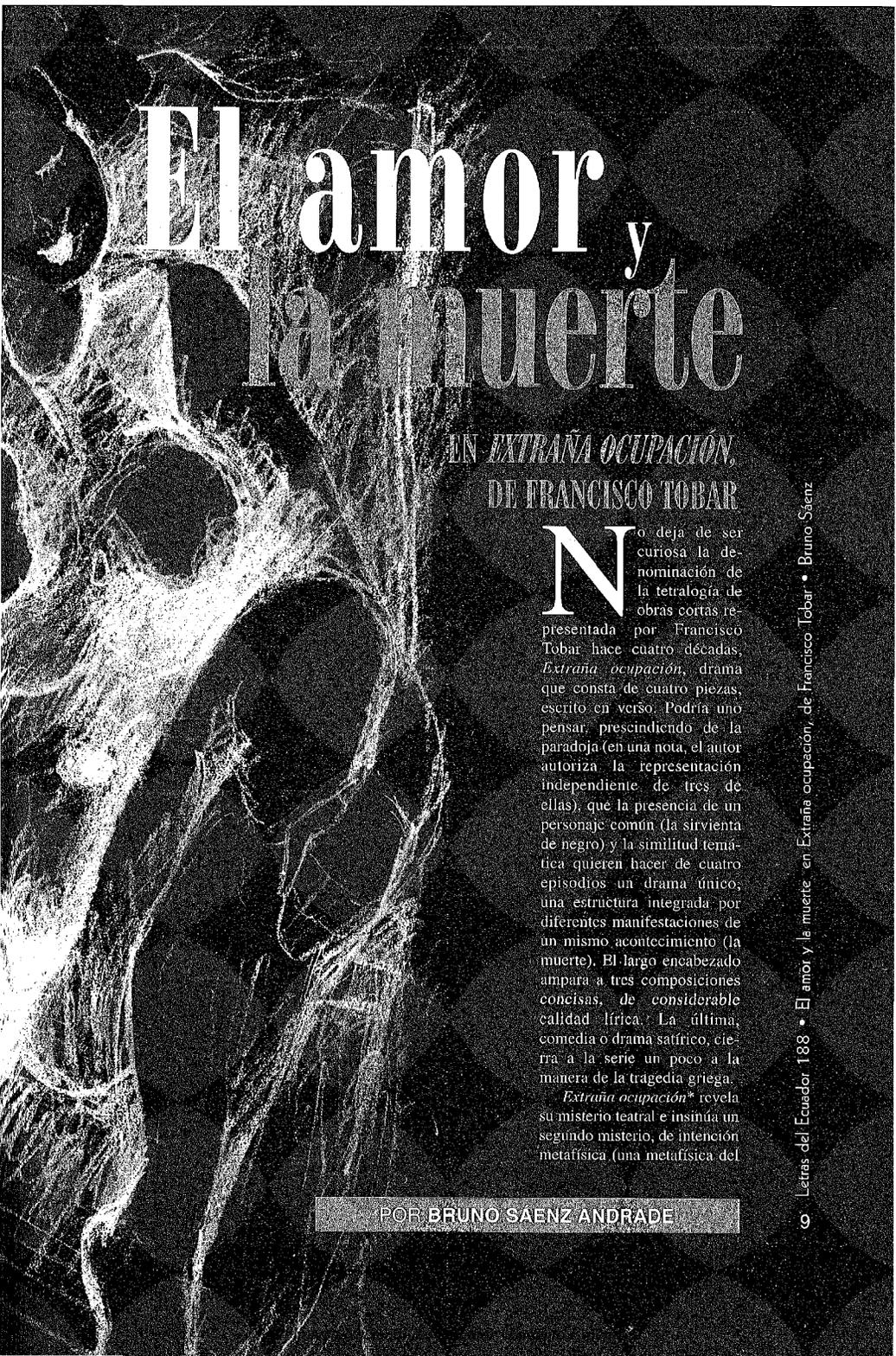
- 107 La caída y la noche, de Vladimiro Rivas / Diego Araujo
 109 El hombrecito amargado y doliente / Alicia Ortega
 113 La poética en los últimos textos líricos de Javier Ponce / Julio Pazos
 117 La entundada, de Adalberto Ortiz / Ester Bermejo

125 RESEÑAS

134 COLABORADORES

EN SA YO





El amor y la muerte

EN *EXTRAÑA OCUPACIÓN*,
DE FRANCISCO TOBAR

No deja de ser curiosa la denominación de la tetralogía de obras cortas representada por Francisco Tobar hace cuatro décadas, *Extraña ocupación*, drama que consta de cuatro piezas, escrito en verso. Podría uno pensar, prescindiendo de la paradoja (en una nota, el autor autoriza la representación independiente de tres de ellas), que la presencia de un personaje común (la sirvienta de negro) y la similitud temática quieten hacer de cuatro episodios un drama único, una estructura integrada por diferentes manifestaciones de un mismo acontecimiento (la muerte). El largo encabezado ampara a tres composiciones concisas, de considerable calidad lírica. La última, comedia o drama satírico, cierra a la serie un poco a la manera de la tragedia griega.

*Extraña ocupación** revela su misterio teatral e insinúa un segundo misterio, de intención metafísica (una metafísica del

POB. BRUNO SÁENZ ANDRADE

desencanto), en el prólogo o poema introductorio:

"Sombras o rostros / a que imposibles límites el tiempo / reduce nuestro anhelo / en esta extraña ocupación: ¡la vida!"

"Y la muerte vendrá / vestida a su manera / para servir al Amo; aunque todos los hombres / con espantosa ingenuidad creamos / que nos sirve a nosotros por un precio ridículo... ¡Extraña ocupación la de la muerte!"

La ilusión destruida por los protagonistas de estas ocupaciones sin sentido evidente—los versos citados prefieren ignorarla—, es la del amor.

La muerte (servidora ilusoria) pasa por las páginas de todos los textos con las figuras de una empleada doméstica y de una enfermera, Tania (¿Thanatos?), taciturna siempre, salvo en la historia conclusiva. Recurso poético a la vez que hilo unificador, imagen visible de una idea, su participación se reduce —con la importante excepción anotada— a estar, a ejecutar unos cuantos gestos simbólicos pero definitivos. Podría no encontrarse allí,

como el cero del dejar de ser, de la muerte real. Los demás personajes sufren el acto negativo, "actúan" la muerte, se desenvuelven en nombre de esa vida identificada también como una extraña ocupación.

El amor, encarnado en los protagonistas de las diferentes historias, sea de modo positivo, sea por su falta o disimulándose con la máscara del odio y la indiferencia, representa a través de ellos el papel de cómplice de la gran destructora.

El *Frío conoce al Desnudo* pasa por un preludio, una introducción casi estática desde el punto de vista escénico. Los funcionarios de una oficina pública son las cartas cuyas combinaciones conducen a la última jugada de uno de los tantos desafíos improvisados por la comedia humana: a Nicanor, el viejo empleado, se le asigna la de la víctima; a Artemio, la del cínico acomodaticio (una versión degradada del conocimiento); a Lelfia, la secretaria, la de la compasión impotente (una forma de caridad y de rebeldía); al Jefe, la de la prepotencia concebida como la compensación de antiguas

frustraciones. El modesto asistente acepta su permanencia en el último peldaño de la escala burocrática por necesidad, y su necesidad no es sino un acto de amor hacia la hija epiléptica recluida en un hospicio, a la que debe mantener.

La humillación de Nicanor se anticipa a su desaparición física y esta vuelve inútil su sometimiento, neutralizando el valor de su sacrificio y de su abnegación. La caridad del destino pone punto final a su decadencia, le devuelve la dignidad, pero deja sin apoyo a la enferma.

A la muerte, que rondaba calladamente por la oficina, no le queda sino apagar la luz cuando el individuo se rinde. ¿A quién ha prestado sus servicios? ¿Al pobre liberado? ¿Al Jefe que ya no se ha de tomar la molestia de despedirlo? ¿Al Amo sin nombre del verso de Tobar?

La complejidad del planteamiento escénico caracteriza *Las Sobras para el Gusano*. El autor juega con el tiempo recuperado por la memoria de una moribunda, intenta reconstruir el vaivén y la confusión de sus percepciones, trasladando al drama un recurso narrativo. Su planteamiento no es de una



dificultad extrema —exige que los actores asuman diversos roles, que se trasladen del presente al pasado, de la realidad a la ficción de los recuerdos, acomodándose a las visiones de la anciana— pero impone la realización cuidadosa de la representación, en beneficio de la claridad. Durante sus últimas horas, Nelly rememora la infancia, descubre —influencia de un realismo psicoanalítico y literario alguna vez de moda—, sin querer comprenderlo, el origen de su egotismo y de su fracaso en la incompreensión paterna y la conflictiva relación de sus progenitores, en la inconsistencia de sus ilusiones (un novio inexistente, como el amigo invisible de un niño). Tania es la enfermera que acompaña al médico y recibe por sombra a un doble prosaico, un empresario de pompas fúnebres. De nuevo, su misión es puramente presencial. Pronuncia una frase lapidaria: “Es demasiado tarde”. Apaga la luz... Más que el amor, el desamor domina: el padre de Nelly, desde el ayer, antes de suicidarse, afirma haber adorado a su esposa, aunque la tenía por loca y fue su actitud una de las causas de su fallecimiento. Nelly confiesa que “tal vez” amaba a su marido. Ama a su hijo, que acude “demasiado tarde” con la nuera mal querida, para constatar con indiferencia: “¿Y qué hubiera sacado por mirarla, / sabiendo que era para mí una extraña?”.

El desprecio, la desconfianza, el ofensivo —e hipócrita— desdén gobiernan la comunicación/incomunicación de los personajes. La declaración de Eduardo, el hijo, a su mujer: “Yo te adoro, Mariana”, es irónica, de atroz inocencia. (Ella le ha preguntado: “¿Tú crees que podemos ser felices...? / Contigo... ¡sí, tú, que has renegado en el último instante!”).

El lirismo alcanza su cima —igual, un elusivo perfume de sentimentalismo— en *Ese Olor a Tristeza*. Un singular y casi póstumo triángulo amoroso anima la historia de amor. El marido, la mujer desahuciada, el médico que la ama en silencio se enfrentan al mal sin salida, desde diferentes posturas éticas y existenciales. El matrimonio ha escogido al doctor para que se adelante a la parca y abrevie —con la “buena muerte”— el dolor de las horas terminales. Ante su negativa de profesional consagrado a cuidar de la vida, la pareja ha de confirmar, en soledad, la elección de una muerte que no ha de ser de amor ni por amor, puesto que ha de llegar de cualquier modo; en verdad, que ha de cumplirse a la vez a pesar del amor y en contubernio con el amor; que ha de ser un aspecto eficiente de la resignación. La sirvienta de negro acata la función que se le ha dado, la de una alegoría o de un simple testigo. Extingue el alumbrado sobre el diálogo final de los esposos. Y aguarda.

El eventual alegato en pro de la eutanasia se atenúa, abrumado por el peso de la tragedia individual y el lirismo con el que el autor defiende su caso.

Tobar cierra la trilogía con un equivalente contemporáneo del drama satírico griego, *Una Comedia Inmoral*, de tono decididamente sarcástico. Realza la chatura de los acontecimientos, la más banal de las desesperaciones, con la ironía. El telón de *Las Sobras* bajaba después de un “yo te adoro” —sincero o no— poco convincente. La palabra amor se vuelve aquí sinónimo de mentira, de hipocresía, de cinismo. Adorna tristemente el conformismo de las dos parejas irregulares que intercambian el secreto de sus mutuas deslealtades. Si la visión existencial primaba en las tres primeras pie-

zas, cede ahora a la crítica virulenta de un grupo social acomodado en la mentira; la poesía deja el sitio a un estilo discursivo, utilizado por la misma muerte, que ha de hablar para manifestar su asombro y ofrecer, de un modo alusivo, explicaciones que sus interlocutores no comprenden. Como nada tiene que anebatar a los cuerpos privados del alma, a la siniestra y falsa vitalidad de los disfraces, no le quedan sino la voz y la retirada. Los recursos teatrales se acogen a la facilidad (v.g., la participación de una detective, sin otra utilidad que la de revelar el adulterio masculino y un intento de homicidio). Los diálogos se vuelven vacuos, eluden la verdad profunda, vale decir el desencanto, el incurable tedio. La frase de Blanca, la amante del hombre casado, “Eusebio, yo te adoro”, repite la del hijo de *Las Sobras* para el *Gusano*, ahora con exasperante ingenuidad.

La “máscara” visible de la muerte —la doncella de negro—, símbolo, hebra de la costura de los cuatro episodios, no justifica a plenitud su presencia teatral sino en la *Comedia* —no se entendería bien, es obvio, su condición sin las apariciones precedentes—, cuando deja de ser indispensable, cuando la humanidad de los personajes se ha desvanecido para ser reemplazada por formas huecas, por fanticos con sus nombres y sus manías. De conformidad con su vocación profunda, la muerte (solidaria en algún momento con el amor) nada tiene que hacer en un depósito de cadáveres.

* Francisco Tobar nombra así, *Extraña ocupación*, al libro, “tan bello” y “apasionante”, que leen algunos de sus personajes, atribuyéndolo a Francis Evening (pseudónimo ocasional del propio Tobar).



El amor y la muerte en las Coplas populares Ecuatorianas

Letras del Ecuador. 188 • El amor y la muerte en las coplas populares ecuatorianas • Laura Hidalgo Alzamora



En la poesía popular latinoamericana y española, el amor es un tema dominante. Esto se manifiesta aun en los textos tradicionales, es decir, aquellos que han resistido el paso de los años en la memoria de sus cantores.

Una observación detenida que he realizado en las coplas populares del Ecuador, concretamente en las coplas de la provincia de Bolívar, manifiesta que el tema se presenta bajo diversas actitudes. Unas veces como enunciación, lo cual implica la existencia de un "yo" frente al ser que inspira el sentimiento expresado. En otras ocasiones, esa objetividad se transforma en un "tú", y la manifestación lírica se realiza en la excitación del influjo recíproco. Pero también aparece, y con mayor frecuencia en estas coplas, la tercera actitud: es cuando hay autoexpresión de la intensidad anímica. Según algunos autores, este último es el "lenguaje de la canción".

Veamos las actitudes que imperan en algunas coplas de nuestra provincia bolivarense:

EL AMOR SU TEORÍA

El cantor teoriza sobre el amor, y lo compara con elementos perecederos de su contexto inmediato:

*La naranja cuando nace
nace hojita por hojita,
así principia el amor,
palabra por palabra.*

*El amor es una planta
que crece con el halago,
así mismo se marchita
con la sombra de un mal pago.*

Concibe la relación amor-dolor, conforme la conocida oposición de la literatura hispana:

*El amor nace con penas
con penas se hace constante,
pues sin penas no hay amante,
y cuando lo hay, es apenas.*

A pesar de esa antinomia, amar es una condición humana necesaria. Dice el poeta:

*Las aves para su nido
buscan un árbol frondoso,
así busco para el mío,
un corazón cariñoso.*

La esencia del amor le resulta un enigma. Se plantea la incógnita que teóricamente no alcanza a resolver. La experiencia es la única vía para alcanzar su sentido:

*Cuando yo era pequeñito
preguntaba ¿qué es amor?
Ahora que soy grandecito:
¡Toma por preguntador!
Cuando se quiere, se quiere,
sin saber cómo ni cuándo,
por eso yo estoy aquí
buscando y averiguando.*

La inestabilidad del sentimiento le causa una inseguridad que exterioriza en la ironía:

*Si quieres que yo te quiera,
haremos un documento:
vos firmarás en el agua,
yo he de firmar en el viento.*

Contrariamente, otro cantor hace alarde de poseer secretos abundantes para que el sentimiento sea perdurable:

*Para conservar amor
vua comprar una balanza,
para pesar por libritas
ya que por onzas no alcanza.*

Divergencias, como las del tema anterior, se ven en cuanto a la posible sustitución del ser amado. La opinión puede ser alentadora:

*Tras un monte yo vi un cerro,
tras un cerro, un precipicio,
tras un amor mal pagado,
otro que me quita el juicio.*

O negativa:

*Una pena quita pena,
un dolor quita un dolor,
un clavo saca otro clavo,
pero amor no quita amor.*

En cualquier caso, el corazón no cesa de amar:

*Dicen que la ausencia borra
fácilmente una pasión,
eso fuera si del pecho
se ausentara el corazón.*

EL GALANTEO

Las etapas del galanteo y la conquista amorosa se expresan ampliamente en las coplas, y conforman la subunidad más extensa dentro del tema del amor.

El galán trata de impresionar a la dama con toda clase de argumentaciones, artificios y requiebros. Emplea generalmente el estilo "directo" en el discurso.

Ningún obstáculo puede oponerse al amor. Ante un obstáculo, la pasión más bien se acrecienta:

*Amor imposible mío,
por imposible te quiero,
porque el que ama un imposible
es amante verdadero.*

El enamorado expresa sus aspiraciones:

*Cuatro, cinco corazones
tuyos fueran si tuviera,
para el chullita que tengo,
dispónelo como quieras.*

*Si cien años te perdiera,
doscientos yo te buscara,
diera con el fin del mundo,
de la tumba te sacara.*

La presencia del ser amado es indispensable, dicen las coplas, y algunas muestran esa necesidad en gradación ascendente:

*Yo quisiera estarte viendo
treinta días cada mes,
siete días por semana,
cada minuto, una vez.*

Otras, utilizan la comparación tópica:

*Las estrellas en el cielo
caminan de dos en dos,
así caminan mis ojos,
negrita, por verte a vos.*

En todo caso, consideran que el obstáculo sería vano frente al poder del amor:

*Cualquiera me privará
la gloria de estarte viendo,
pero de estarte queriendo,
sólo la muerte podrá.*

La declaración amorosa va precedida del constante ir y venir del interesado por los alrededores de donde ella habita:

*Por estas felices calles
vive la que adoro yo,
la que me robó la calma,
dueña de mi corazón.*

Pero en el momento de enfrentar la situación y exteriorizar los sentimientos, la timidez puede crear un clima embarazoso:

*Desde aquí te estoy mirando
cara a cara, frente a frente,
sin poderte pronunciar
lo que mi corazón siente.*

Al fin, la incontenible atracción se vuelca en palabras de ternura —marcada por el uso del diminutivo— y de súplica conmovedora:

*Negríta de mis amores
despierta si estás dormida
para que des un consuelo
a esta miserable vida.*

Metáforas usuales en el elogio popular (“bella como una rosa”, “plantita de mi afición”, “princesa de mis amores”) sirven al galán para atraer la atención de la dama. Se hace hincapié en la belleza femenina como causa del enamoramiento:

*Si el quererte ha sido un crimen,
criminal no he sido yo;
criminal fue tu hermosura
que a quererte me obligó.*

En seguida vienen las comparaciones jactanciosas:

*Amores como los mios
nunca viviendo hallarás.
Hallarás quien bien te quiera,
pero como yo, jamás.*

Y las promesas. Todo será color de rosa a su lado:

*Ay de mí, ay de vos,
en una prisión los dos.
Comidos o no comidos,
pero juntitos los dos.*

Cualquier renunciamiento se justifica para alcanzar a la mujer amada:

*Estando subiendu al cielo
regresé, pues te quería,
perdí Corte Celestial
por tenerte, vida mía.*

Y por último, la vehemencia de amante llega a construir imágenes dramáticas con visos de patetismo:

*Cuando dueblen las campanas
no preguntes quién murió.
Estando lejos de ti
quién ha de ser, sino yo.*

EROTISMO PICANTE

*Bonito cuerpito tienes,
cuerpito de la cebada,
lo que te falta de cuerpo
te sobra de retobada.*

Paralelamente a la manifestación “pura y casta” del amor, el “deseo” tiene vasto espacio en esta poesía. Un estilo picante con humor de “doble sentido” es el camino para manifestarlo:

*Desde aquí te estoy mirando
la trenza de tu enagüita,
y mientras estás bailando
la boca se me hace agüita.*

*Por un beso que me diste
toda la noche has llorado.
No seas tonta, mi negrita,
otra cosita es pecado.*

*Las guambas gustan jugar
a la macoma escondida
porque en ella hacen tocar
la manzanita prohibida.
Mi negra, cierra la puerta,
aldaba tu corazón,
porque si dejas abierta,
qué culpa tendrá el ladrón.*

Dan pie a muchas agudezas las alusiones al “pecado original”:

*Si el paraíso es tu casa
yo quiero ser don Adán.
Fundemos, mi Eva, la raza
sin que importe el qué dirán.*

“Con Dios me echo y me levanto”, reza siempre mi mujer. Y yo le digo: “Mi encanto, tu dios yo siempre he de ser”.

También aparece la copla con el amador errante y aventurero. Una copla donde el encabalgamiento exterioriza la angustia del poeta:

*Señora, no tengo donde
dormir, deme posadita,
y por ser tan buena, mande
que me acompañe su hijita.*

*La maihua con ser la maihua
en cualquier peña florece.
El hombre, cuando soltero,
en cualquier cama amanece.*

Hay muchas coplas a propósito de la “cama”. Esta a veces cobra vida y se convierte en “interlocutor silencioso”...

*Cada que te tiendo, cama
maldigo la suerte mía.
Cama, para qué te tiendo
si no tengo compañía.*

Pero el cantor halla compañía, aunque se ve que no es a cualquier precio:

*Por un beso y un abrazo
ya me ofrecen cuatro reales.
Me parece muy barato
dando yo los materiales.*

AMOR CON INTERÉS

Recprobar conductas es uno de los cometidos de la poesía popular. Las coplas tienen armas para resaltar actitudes censurables en la sociedad. Generalizan con seriedad una actitud que critican. Por ejemplo:

*El amor y el interés
se pusieron a pelear,
como el amor era pobre
yo vi al interés triunfar.*

O caricaturizan situaciones concretas:

*Por más que andes a decir
"no me quieres por desnudo",
yo te lo vengo a advertir:
que el otro es muy rico, y mudo.*

Y de pronto aparece alguna copla sentenciosa, de clara raíz en la poesía española:

*Para qué tantos teneres
en vida tan acabada,
si todo se ha de volver
polvo, sombra, viento, nada.*



EL CONQUISTADOR

Hay otra unidad temática que es: el amante que alardea de sus dotes de conquistador. He aquí unas coplas al respecto:

*Para patas, un venado;
para orejas, un conejo;
para impertinente, un viejo,
para enamorado, yo.*

Paradójicamente, la jactancia toma en ocasiones aires de modestia, y en el choque de contrastes radica la pincelada humorística:

*San Pedro tuvo una guambra,
San Pablo se la quitó.
Si los Santos hacen eso,
qué hará un pobre como yo.*

Con frecuencia, el seductor asume una actitud retante:

*Dizque te has hecho devota
de San Vicente Ferrer,
el día en que yo te agarre,
ni el Santo te ha de valer.*

*Agua limpia, cristalina,
pasada por dos cedazos,
has de ser mi fiel amante
o has de morir en mis brazos.*

Pero no siempre será necesaria la fuerza, pues, según él, las mujeres caen rendidas a sus pies:

*Todas las noches de luna
salgo en el campo a pasear,
y de mis guambas no hay una
que no me venga a besar.*

Con estos antecedentes, la amenaza de reemplazo a la novia viene sola:

*Las mujeres son hoy día
artículo abarrotado.
Si me dejas, vida mía,
cientos he de hallar, y al fiado.*

Claro que no falta la copla con una reacción femenina ante aquel galán:

*Tantas idas y venidas
y pasadas por aquí,
Se acabarán tus zapatos.
Nada sacarás de mí.*

ASPECTOS NEGATIVOS DEL AMOR

CELOS

No son muy numerosas las coplas acerca de los celos, pero son contundentes. Las hay de dos clases:

Unas simplemente exponen la inseguridad y el sobresalto:

*Me dices que bien me quieres,
yo digo que así será.
Tus caricias son conmigo
y el amor con quién será.*

*Son las doce, santó cielo,
y mi amor ¿dónde estará?
Tal vez en brazos ajenos,
y de mí se olvidará.*

Otras coplas, además de plantear la situación hipotética, muestran la posible reacción del amante:

*A la vida de mi vida
muerta la quisiera ver,
en una mesa tendida
y no en ajeno poder.*

*Para tener que morir
quisiera no haber nacido,
para verte en otros brazos
no te hubiera conocido.*

INFIDELIDAD

Cuando las coplas abordan el tema de la traición o el de la infidelidad, se refieren con mayor énfasis a la mujer. Y es raro que ella deje oír su voz:

*La palabra que me diste,
negro, no te olvidarás,
serás firme en tus palabras
traicionero no serás.*

*La culebra en una rama
cuántos trabajos padece,
el hombre que quiere a dos
doscientos palos merece.*

El punto de vista enfoca otras veces a la pareja, y entonces se narran sus esfuerzos por disimular la situación:

*Ahora sí que te fregaste,
tu enamorado ha venido:
Tú te haces la pretenciosa,
yo me hago el desentendido.*

Estas coplas acerca de la infidelidad no llegan al tono de violencia que hay en otros poemas populares latinoamericanos. Aquí, el tema se limita a la queja:

*Una garza pescadora
que ya pesca por aquí,
por pescar al otro lado
ya se ha olvidado de mí.*

O a la sanción elegida:

*Te advierto que el mes de enero
con otra voy a casarme.
Te castigo, amor primero,
porque supiste engañarme.*

DESENGAÑO

La copla del desengaño expresa la tristeza y la desilusión del amante cuando el amor se desgasta y llega al final. Todas estas composiciones son de tono melancólico:

*Entre el tiempo y el querer
hicieron una contrata:
el querer sigue queriendo
y el tiempo lo desharata.*

El dolor se desborda sarcásticamente:

*A mi Dios pido la muerte,
pero no en este verano;
porque tengo un amorcito,
quiero ver el desengaño.*

Pero el recuerdo de la etapa feliz puede ser un consuelo alentador que equilibre la tristeza de los amantes:

*Te quise para mi bien,
te amé para mi tormento,
pero no creas, mi vida,
que por eso me arrepiento.*

Aunque también se observa el caso contrario:

*El espino se arrepiente
de haber nacido en el campo.
Así me arrepiento yo
de haberte querido tanto.*

El desengaño amoroso se manifiesta en reproches de toda clase:

*Frasquito de agua florida
para qué me fraganteaste;
si no eras de ser constante,
para qué lo principiaste.*

La distancia y la ausencia están consideradas en esta poesía como causantes del desamor y la ruptura. Quizá por eso, la carta tiene importancia en las coplas que tratan estos temas:

*Negrita del ojo pardo,
de pelo ensortijado,
yo no sé cuál es la causa
a que me hayas olvidado.*

*Qué te costaba coger
la pluma del diostedé
y escribirme cuatro letras
por más distante que esté.*

Finalmente, estos poemas presentan la solución al conflicto del desengaño amoroso:

*No creas que por tu amor
me he de poner a llorar.
En las boticas ya venden
remedios para olvidar.
Para el que sufra de amor
el remedio es olvidar,
pero más duele el remedio
que la misma enfermedad.*

EL MATRIMONIO

A pesar de que en las coplas galantes el casamiento se presenta como meta feliz, en las coplas que lo enfocan como toma central, éste aparece desmitificado y caricaturizado:

*Nos dicen que el matrimonio
es de todo hombre el destino.
Yo digo que es el Demonio
quien le extravía el camino.*

*Por encima de mi casa
fue volando una torcaza,
que en el silbo iba diciendo:
"pendejos los que se casan".*

Según el cantor, la mujer es la que atrapa al varón para el matrimonio:

*Las mujeres son los gatos,
los hombres somos las ratas
y el matrimonio es la trampa
donde caemos de patas.
Todas las mujeres dicen
"yo nunca me he de casar",
mas llegada la ocasión
¡díjize han de dejar pasar!*



El tema se expresa también en forma de diálogo:

- Mamita, quiero casarme,
un novio, pronto, por Dios.
- Paciencia, paciencia, hijita,
yo padecí más que vos.

Ella podrá arrepentirse más tarde:

Cásate, casamentera,
casada te quiero ver;
vos casada, yo soltero,
envidia me has de tener.

Pero ni la experiencia, por negativa que fuere, le impedirá reincidir:

La viuda juró al marido
que jamás se ha de casar.
Ni el año se había cumplido
que aprendió a multiplicar.

LA MUERTE

En contraste con las innumera- bles coplas que hablan del amor y de muchos otros temas que expresan la alegría y la esperanza de los poetas populares, las coplas que tratan el tema de la muerte son muy escasas.

Cuando el cantor menciona a la muerte, a veces la añora como remedio a las dificultades de la vida. Estos son unos ejemplos:

Esta vida ya no es vida,
más parece un cautiverio.
Envidia me dan los muertos
que se van al cementerio.
Feliz el sepulcro yerto
feliz ese mármol frío,
feliz el pecho de un muerto
que no siente como el mío.

A la muerte llamo a gritos
y ella no quiere venir;
parece que hasta a la muerte
le gusta verme sufrir.

O piensa en la soledad que la muerte ocasiona, y en algunas escenas del sepelio:

Mañana me he de morir,
pasado me han de enterrar,
y en medio de cuatro tablas
solito me he de quedar.
Ahora nomás toy aquí,
mañana dónde estaré.
Como la muerte no avisa,
no sé dónde moriré.

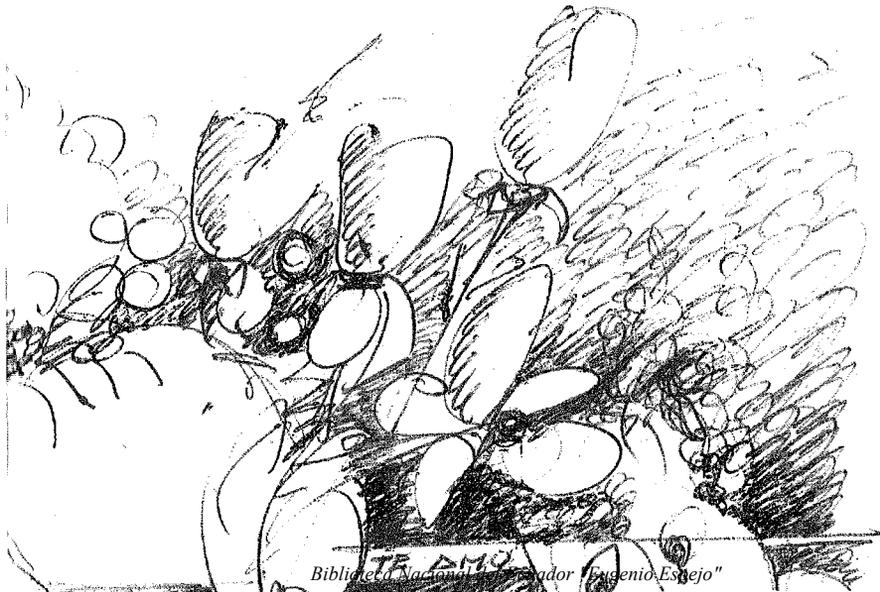
El día en que yo me muera,
flores negras cogerán,
compondrán mi triste tumba
y a enterrar me llevarán.
Cuando vayas al panteón,
a mi tumba llegarás,
y escrito al pie de la cruz,
solo mi nombre hallarás

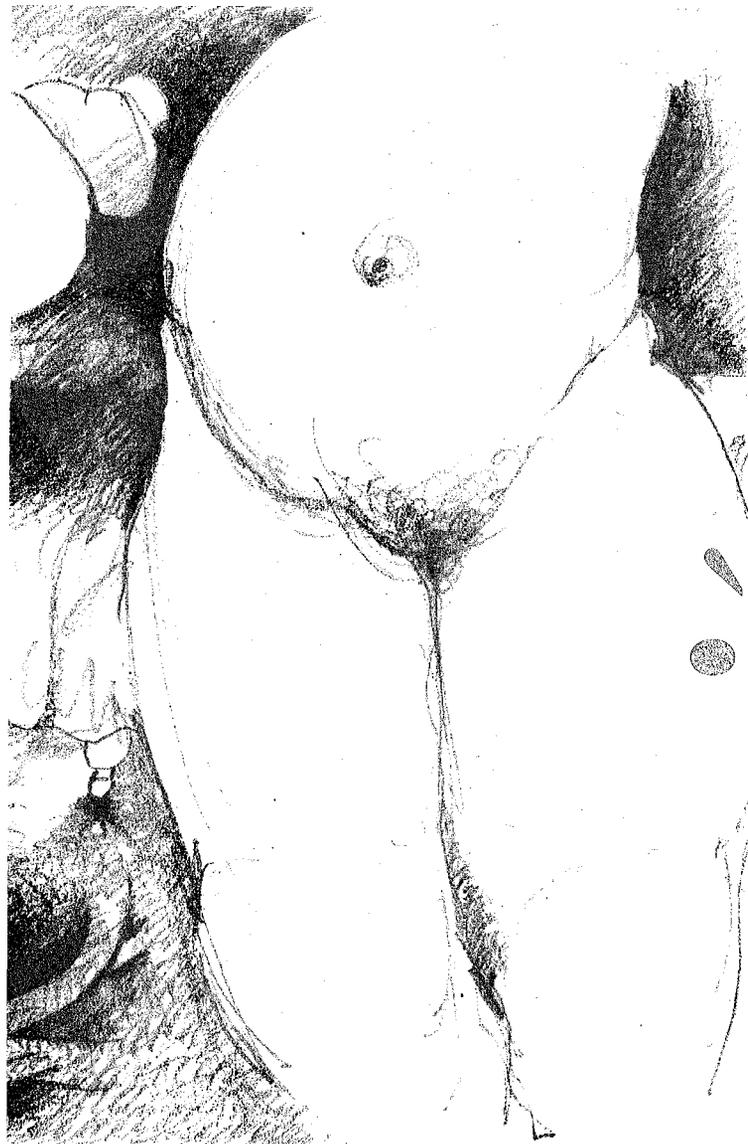
Pero, felizmente, alguien canta:

El día que yo me muera,
mi cama me he de ir vendiendo,
para que no haya un ingrato
que ahí mismo se esté durmiendo...

Puesto que las coplas se cantan en desafíos de "contrapunto", con dos o más cantores que compiten en memoria, talento y habilidad para versificar, no falta el cantor que interrumpe ese tono lastimero de la muerte, y recupera el humor propio de estas coplas orales, elegidas en estas páginas entre las 1,050 coplas recogidas en la provincia de Bolívar*, y que corren de labio en labio por los campos y ciudades de nuestro Ecuador.

* Laura Hidalgo Atzamora, *Coplas del Carnaval de Guaranda*, 2ª ed., Quito, El Conejo, 1994. (301 pp.).





La Emoción

evanescente

Una mirada a la visión amorosa
de Humberto Salvador en *En la ciudad he perdido una novela*

En las primeras páginas de *En la ciudad he perdido una novela*, Humberto Salvador define la condición del amor, la propuesta literaria con la que va a construir un personaje y el espacio (Quito) donde va a reflexionar sobre el tema, más que contarnos un hecho a través del cual se desarrolle su novela. Y en cada uno de estos elementos es original, muchos dirían que adelantado a todas las corrientes que después de mediados del siglo XX ganaron fama. "Yo no amo a Victoria. Nunca podría amarla. Victoria es maravillosa, y por lo mismo, no es digna de ser amada.

Pasaron ya, por fortuna para siempre, los románticos amores que vuelven a la vida vulgar. No seré yo el ingenuo que quiera resucitarlos ahora. Es inútil amar. Victoria me enseñó con la elegancia de su sonrisa, a despreocupar todo aquello que tiene fragancia de pasión".

De hecho, Salvador escribe esta novela como una de sus primeras obras, cuando apenas tiene 20 años, en 1929. Siendo así podría pensarse que la experiencia amorosa era escasa y por tanto sus reflexiones muy poco maduras. Claro, la edad no es una condición clave para definir la experiencia amorosa ni tampoco la capacidad de un autor para expresar lo que muchos ni con todos los años de vida encima logran descifrar, explorar y menos mostrar artísticamente. Pruebas de lo uno y lo otro, tenemos a Artur Rimbaud, que antes de cumplir 20 hizo la obra que hasta ahora merece todo tipo de elogios y estudios; y la de Umberto Eco, que con 40 inició una carrera literaria imparable y productiva:

En estos dos ejemplos, para abundar, el tema del amor es visto desde la poesía y la narrativa, pero ninguno lo ha integrado como una visión particular, con definiciones o exploraciones que requieran una lectura puntual.

En el caso de Humberto Salvador, que yo conozca, todavía no se ha publicado un trabajo que explique o, por lo menos, aterrice en ese terreno, en el del amor, como una forma de conducir un relato literario. La primera lectura que hice de *En la ciudad...* por sugerencia de Javier Vásconez, en 1998, cuando discutíamos de la pobreza de alguna literatura ecuatoriana, me conmovió precisamente por esa visión del amor que exhibía el autor de *Trabajadores*. Javier decía, en ese entonces, que era una de las grandes y olvidadas novelas ecuatorianas "con la que te vas a quedar asombrado". Para mí era absolutamente desconocida, a pesar de haber leído *Trabajadores* y *Noviembre*, como esas obligaciones sociales y políticas con las que en un momento de la vida a uno le someten, sin mala intención, lectores que quieren sumar un compromiso social más a la causa. Pero, ¿cuál era esa primera impresión sobre esa visión del amor? La pureza de la pasión, sin caer en el idealismo de lo virginal ni puritano. No había (y esa fue mayor la sorpresa) ecos de autores, idcas o propuestas que pudieran ponerme a dudar de la calidad del texto y las imágenes que sostenían un discurso narrativo propio. Además, la 'oferta' inicial de advertir al lector que está construyendo un personaje de ficción para luego dejar que Victoria se incruste como una realidad de la ficción me provocó nuevas relecturas. O sea,

no elabora una anécdota sobre el amor hacia Victoria. Muy literario y muy artístico como se propone, Salvador ensaya una forma de narración sin esconder una intención claramente experimental y, para el momento, vanguardista. La primera línea de la novela deja claro para dónde quiere ir e inmediatamente 'distrae' con un salto que se convierte en un gancho para no soltar la lectura: "Victoria, su sonrisa es ala del Estío, en su boca tibia y voluptuosa como una taza de thé".

Quienes han estudiado esta obra han insistido en los dos planos de la narración: la reflexión sobre la novela y la descripción de una ciudad. Me parece que entre esos dos planos está atravesado, de manera muy consciente, el del amor. Quizá porque a la edad que escribe Salvador es una de las constantes en la personalidad que se está construyendo y también porque esa época (inicios del siglo XX) todavía es la de las formalidades, privaciones, recatos y prejuicios que hacían más intensa la necesidad de reflexionar, desde otras actividades, sobre el amor como uno de los alimentos existenciales más intensos de la vida de hombres y mujeres. De alguna manera, en cada sentencia que el narrador emite hay una crítica a la sociedad y la ecuatoriana en particular donde las relaciones sentimentales no podían estar ajenas al origen social de sus actores. Como dice María del Carmen Fernández en el estudio introductorio, en la edición de Libresa, "Victoria aparece descrita como una muchacha rica, rubia y sofisticada de la alta sociedad quiteña; pero, deshumanizada, pasa de ser sólo una típica dama de salón; joven y

fatua, a convertirse en la más acabada emoción estética". Cierto y válido porque Salvador imprime su visión amorosa muy literariamente y no cae en la politización que garantiza un comprometimiento de su escritura con la necesidad de reivindicar a los pobres, atacar a las clases dominantes o, por lo menos, quedar bien con las exigencias artísticas del momento, como ya otros autores de esos años lo hicieron en otros países (*Tropico de Cáncer*, de Miller, o *El sonido y la furia*, de Faulkner).

La misma Fernández advierte con mucha claridad esta relación artística en la descripción literaria del personaje-símbolo de esa visión del amor: "Lo refinado, lo femenino y lo crítico se amalgaman, así, en Victoria, esa belleza pura, lejana y evanescente que se identifica con el arte y a cuyo encuentro se lanza el autor". Eso sí, Salvador no deja de sentenciar lo que la realidad impone en las relaciones sentimentales y siendo uno más de los 'desplazados' apunta, dentro de la narración, sus comentarios cuando dice que "el amor es un fenómeno económico", "un lujo caro". O cuando, en medio de un diálogo de Carlos con el narrador, señala que "la mujer asocia siempre la idea del amor con la de su porvenir". Y también indica que "las mujeres a los hombres sin dinero nos miran mal, a través de tremendos prejuicios. No quieren nuestro amor. Si llegáramos a besarlas en la boca, nuestros besos les parecerían amargos".

En todo eso, también, queda claro que la novela está planteada por encima de una crítica social para desplazarse, con todas las herramientas

literarias, a la exploración del ser más íntimo, donde caben todas las posibilidades del egoísmo, de la ambición y, por qué no, del poder, nunca ajeno a los conflictos pasionales, que siempre explicarán que detrás de un conflicto político, puede existir un lío de faldas. Así, las relaciones descritas en *En la ciudad...* se cruzan todos esos elementos, pero Salvador no los subraya para justificar una posición política, como ya se ha dicho antes. Al contrario, hay una evidente voluntad estética y literaria que remarca una condición humana, muy esencial y compleja, donde no hay otra forma de resolverla sino desde la misma lógica del amor: la seducción, el encantamiento y el encuentro con la tragedia, si fuera del caso. En medio del relato de un juego de cartas, el narrador hace hincapié en las diferencias sociales de esa comunidad quiteña, para insistir que el autor quiere, a toda costa, destacar su condición de artista y que el amor, para su realización y proyección, debe luchar con esas diferencias. Y salda cuentas, tras valorar que los pobres solo cuentan con ellos mismos "para luchar por la vida" y que los aristócratas "son cartas decorativas del guión de la vida", "ridículos, forman las bambalinas del escenario, para que actúen los hombres". Entonces sentencia: "No, acaso estoy equivocado. Veo únicamente el aspecto menos bello de la vida".

Es más, para cerrar la novela, el personaje Victoria aparece como el sentido de la búsqueda infinita, la esencia misma del amor, como Octavio Paz reflexiona en *La llama doble*. Es que el amor no es un momento ni un lugar determinados.

Posiblemente el ser amado, así como la enfermedad, está presente y por fuera de nosotros, aunque la tengamos muy dentro. Lo vemos como la sentimos y no necesariamente como en realidad es, con lo que la búsqueda se sostiene en el infinito hasta que no tengamos más certeza que la incertidumbre. En todo eso, no solo que sorprende la coherencia conceptual de Salvador para construir una novela exploratoria y reflexiva, antes que narrativa. Victoria, su personaje de ficción dentro de la misma ficción, ya no existe, "la encontraré algún día. Acaso ese día maravilloso, que será el amanecer de mi arte, no está lejano...". Detengámonos en esta última frase. El narrador no está pensando en la posesión pura, en la dominación tierna de contar a su lado con la mujer amada para definir una relación y un hecho. Deja la sensación plena de la búsqueda como un sentido y la encuadra en el arte, en el amanecer de su arte. De ese modo, también lo subraya, podrá escribir su novela, "que será emotiva y perfecta como el royal flor de diamantes". Ni siquiera se plantea la posesión como fin sino como el encuentro para poder escribir la obra que tanto ha buscado a lo largo de las 200 páginas.

En la ciudad ha buscado a mi amada...

Victoria existe en Quito, es una quiteña bella. Ella recorre las calles de esta ciudad mostrando su galantería y en esas calles el narrador de *En la ciudad...* la descubre y la sigue buscando. El amor hacia esa mujer se expresa en el contexto de una ciudad única. No es París ni Nueva York. En esa ciudad también hay una vida que se nutre del cine (novedoso acontecimiento y recién

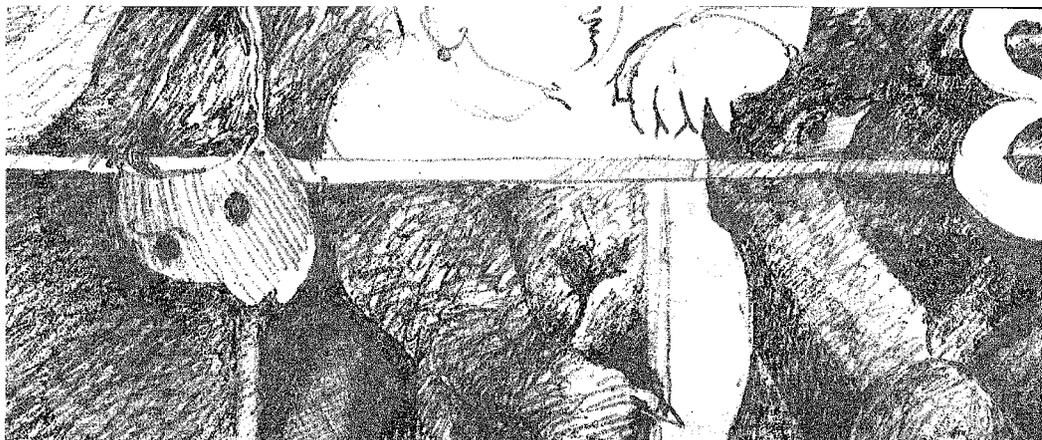
expuesto en una novela ecuatoriana) y las tradiciones, de los personajes apesados y de los pobres que llenan sus calles, de los salones de baile y el tranvía, de los palacetes y escasos restaurantes donde todos se reconocen y reconocen. Cuando al final de la obra la busca, no se ausenta del espacio de su desaparición o encuentro. Incluso, con ella se acompaña para buscar a los otros personajes "dialogando conmigo a través de la ciudad". Y cuando la cree perdida le pregunta a la ciudad: "Pregunto a los barrios. Pregunto a la emoción", dónde está. De múltiples formas literarias Quito ha sido pensada, descrita y narrada. Esta ciudad lejana, como bien ha dicho Javier Vásconez, lo ha sido fundamentalmente para sus propios habitantes, antes que por su posición geográfica y artística. Muy poco cercana e íntima para valorarla desde una historia personal, a muchos críticos se les pasó por alto la existencia de *En la ciudad he perdido una novela* como un referente universal de una obra adelantada y novedosa que se desarrolla en la capital ecuatoriana y escrita por un guayaquileño, dato clave si no se olvida que el regionalismo es un acicate para determinar y juzgar la integralidad de un país.

Muy tarde se empezó a leer a Salvador desde esta obra. La segunda vez que lo hice, ya en el 2002, cuando tuve una larga conversación con Wilfrido Corral, supe que muy pocas personas la conocían y sin embargo estaba en todos los índices de la literatura ecuatoriana. Si Vásconez me había sugerido, para mí estaba sobreentendido que muchos intelectuales, escritores y poetas estaban al tanto de



su existencia y, para más, de su valor histórico-literario. En una ligera encuesta, casi nadie la había leído y de oídas sabían de su existencia sin mayores referentes. Eso, una vez más, me probaba cuánta mediocridad invade las reflexiones de quienes están obligados a pensar desde la historia con argumentos y hechos reales. Por eso se explica esa tesis de Nelson Reasco de que tenemos una "idea deficitaria" de nuestro propio país. Claro, es mucho más pleno jactarse de que se ha leído todo Cortázar, como símbolo de prestancia intelectual, cuando en Ecuador tuvimos a un Pablo Palacio y Humberto Salvador en los años 30 haciendo literatura experimental y vanguardista que no tiene que pedirle ninguna autorización y menos crédito a Cortázar, con todos los méritos propios que los tiene. Y no es que faltaron críticos o lectores que conversaran

y escribieran sobre Salvador, pero sometidos a los cánones de la contemporaneidad ajena, se olvidaron de pensar en la propuesta de una novela sobre Quito. Benjamín Carrión, en *El nuevo relato ecuatoriano*, en 1950, advierte ya sobre la valía del autor y de la novela. ¿Qué pasó luego? Un silencio prolongado, salpicado por referencias en varios estudios históricos e índices. En los ochenta se refiere al autor para reivindicar su compromiso social con *Trabajadores* y se lo encasilla en esa corriente



de autores comprometidos. En todos esos años se ausentó de la discusión la existencia de una novela de Quito y de un Quito que ya no se ha vuelto a sentir, describir ni escribir desde los proyectos de novelas históricas ni tampoco para el rescate de personajes de una época quizá fundacional en muchos aspectos de la vida ecuatoriana, donde hubo acontecimientos como la creación del Banco Central, el Código Penal y el advenimiento de la mayor tragedia política: el conflicto con el Perú, por la incapacidad patriótica de los mandatarios para constituir un cuerpo jurídico territorial que saldara las diferencias limítrofes con el vecino del sur. Benjamín Carrión dice, en la obra citada, de Salvador que es un "novelista de la ciudad, en la cual ha perdido una novela, y en cuyas calles ha encontrado todas sus novelas de la primera época, casi toda su obra". Por un lado. Y por otro, destaca lo que este ensayo se propuso: el amor de Salvador por la ciudad lo va a expresar en esa novela, a través de Victoria. "Ama, eso sí, con profundo amor a su ciudad enhiesta y bella. Las mejores notas de ternura son, acaso, para ella. Para la ciudad-paisaje, para la ciudad iluminada y generosa, que sin reír, es bondadosa de sol para los

menesterosos. Propicia al amor, ayudadora buena de los enamorados", explica Carrión. Y tiene toda la razón. Si el ícono para mucha literatura amatoria sigue siendo París, en Ecuador Quito fue y ha sido como ese referente de la realización y espacio de amores plenos, maravillosos, complejos, complicados y definitorios. Hay pocas obras, pero por esa idea deficitaria tampoco la hemos tomado como material de trabajo literario a una ciudad que por su topografía, por su tamaño y por sus redes sociales se ha prestado para las grandes pasiones, donde caben desde las bellas hasta las perversas.

Es justo el calificativo de Wilfrido Corral al decir que Palacio y Salvador son los 'nuevos olvidados'. Y en Humberto Salvador y Pablo Palacio: política literaria y psicoanálisis en la Sudamérica de los treinta, este mismo crítico califica a la novela de Salvador como ensayística y fragmentaria por excelencia y que "cumple ampliamente con varios requisitos postmodernistas que ven en la potencialidad la esencia de la modernidad".

En ese sentido, la relación literaria que establece el autor entre amor y ciudad adquiere otros senderos, por ese entonces, inéditos para asumir una

construcción narrativa sin otras pretensiones que la de exponer una forma de ver la realidad. Para el caso ecuatoriano, en particular, significa una propuesta que luego no se evidencia como una influencia válida para desarrollar otras obras. Al contrario, al no ser bien comentada o como dice Carrión, "la noticia de su existencia como escritor, llegó de fuera", casa adentro tuvo poca resonancia. Y en esas condiciones se perdió la ocasión de valorar una posibilidad de hacer literatura desde nuestras propias cosechas y exponentes.

¿Cómo se entiende que la ciudad es un escenario donde no hay motivos para la lucha social sino solo para el encuentro con quien se ama, aunque exista desde la ficción y se proponga una tarca imposible? Tal vez porque como el mismo Salvador insiste, el conjunto de elementos urbanos le conectan con una serie de necesidades sentimentales que solo pueden materializarse con esa mujer urbana. Persiste, además, porque en el escenario de la ciudad es donde puede cotejarse con los otros y valorarse la validez de una relación amorosa vista con el canon social.

Por supuesto, para el escritor guayaquileño no existe mejor fuente de literatura que cada espacio urbano:



"Cada casa puede sugerir un motivo. Cada una es un cofre que guarda jirones de Humanidad". Y si razones le sobran para escenificar en la ciudad su búsqueda, la del amor y la de la literatura, el siguiente párrafo se explica por sí solo: Salir a la ciudad en busca de argumentos, es como querer el amor de todas las mujeres. El argumento hay que vivirlo, comprenderlo en sus detalles, hacerlo propio en su complejidad. Inútil será cazarlo a la vuelta de una esquina. Hay que merecer el amor, para que se acerque a llamar la puerta. Yo debo también hacerme digno de ser dueño de un argumento.

Indagación y reflexión literaria, Salvador no deja de medir el sentido de la búsqueda del amor con la creación artística. Incluso llega a dudar si hace desaparecer a Victoria o basándose en ella "escribir una novela, donde sea el arte la dama; donde cristalizada la belleza de una alteza andina como Victoria, cada capítulo sea una rara caricia".

Entonces, se produce la confrontación con el entorno. La busca en las iglesias y salones. En ese recorrido va dibujando y a la vez descubriendo la capital con sus iniquidades: "Quito está plagada de prestamistas. Hay más contadurías que tabernas.

Aquellas son pocilgas donde tras de un mostrador sucio, está el usurero, ponzoñoso como una araña y estúpido como un cerdo". Pero no todo en la ciudad es tan malo. "Mi ciudad buena, romántica, con fragancia colonial y calles del siglo XX". "La muy noble San Francisco de Quito, a la que amo como a una novia". Hay un rescate y una valoración arquitectónica de las torres de las iglesias ("señoras del barrio"), una mirada fotográfica de los recodos por donde se esconden los mojigatos y también la hipocresía de no mirar hacia dentro de las casas o la falta de olfato para descubrir en ellas la ternura de sus vecinos: "Casas quiteñas, que en su terror cristiano esconden la alegría de una fiesta gitana. Casas con olor de guitarra y sabor de manzanilla".

Es que la búsqueda no se agota. "Pletórico de optimismo, tengo la seguridad de que despojándome de mí, arrojando el ocho, perdiendo mi vida en la ciudad, encontraré a Victoria". A ella la va a rastrear por las calles con la velocidad que le facilita el pavimento y con el esfuerzo agotador que provoca el empedrado. Y como si la época se mostrara demasiado moderna y la ciudad tan grande como la imagináramos a México ahora,

Salvador describe esa búsqueda como agotadora cuando dice que "es más difícil que adivinar una carta a un compañero, en la entusiasta partida en la que se apuesta mucho, localizar a una persona en la clásica ciudad de San Francisco de Quito".

Entonces, tiene la "remota idea de que Victoria vive en el barrio de El Tejar. Habrá que llegar hasta él. Lejano, solitario...". Y luego de describirlo, perfila a sus personajes más destacados y muestra la "luz vagabunda que aparecía en todas las noches", cansado de recorrer las calles empedradas del barrio, Victoria se le escapa y demanda ser como uno de esos muchachos que juegan en la plaza porque con uno de ellos la encontraría más fácil, con un solo motivo:

"Novelarla ingenuamente y admitir entonces la perspectiva de escribir un libro". En consecuencia y en el conjunto de la narración-reflexión, Humberto Salvador ha escrito una novela que impone el sentido del amor desde una visión apasionada, desmarcada de las exigencias del momento, con un aroma puro y no idealista de la pareja para proponer un retrato de época en toda su complejidad e intensidad. Y, para darle puntadas a los detractores de la existencia de originales escritores criollos, este autor se convierte para estas épocas como un insuperable generador de ideas novedosísimas que solo imponen nuevos retos para superarlo desde la autenticidad del ejercicio literario, que no es otro que el de comprometerse con la palabra y la ficción como sus sostenes vitales.



POR GERARDO LÓPEZ MONGE

Breve recuento del léxico relacionado con el amor

en la
provincia
de
Esmeraldas

Introducción

El presente artículo se propone hacer un recuento y un breve análisis de algunas palabras que se usan en la provincia de Esmeraldas para referirse al amor. Hemos incluido dentro del léxico del amor las palabras que describen los diversos ritos que rodean a los actos amorosos. Por último, como era de esperarse dentro de un recuento léxico sobre el amor, encontraremos los diversos nombres que se dan a las partes del cuerpo relacionadas con la sexualidad.

Se eligió como área de estudio la provincia de Esmeraldas, pues la mayoría de trabajos realizados sobre la lengua del Ecuador han contemplado solamente a las zonas irradiadoras de norma culta: Quito, Guayaquil y Cuenca, sobre todo. Por eso, es evidente la ausencia de estudios sobre el español de ésta y algunas otras provincias. La provincia de Esmeraldas tiene características interesantes por su formación étnica, por la cercanía con Colombia y por el relativo aislamiento que ha sufrido por muchos años.

Este estudio se basa en las encuestas de investigación geolingüística que se efectúan en el proyecto *Atlas Lingüístico del Ecuador* (ALEcu), dirigido por los profesores españoles doctor Antonio Quilis (+) y doctora Celia Casado-Fresnillo, y coordinado por la doctora Yolanda Montalvo. El Atlas Lingüístico del Ecuador, en el que trabajamos desde hace 8 años, es un proyecto que lleva a cabo la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid, la Universidad Católica del Ecuador y la Casa de Montalvo. Actualmente se continúa en la fase de recolección de información.

La geografía lingüística o geolingüística, como la define Coseriu, (1977: 26) es un método dialectológico y comparativo que registra en mapas un número considerable de formas lingüísticas (fónicas, lexicales o gramaticales) comprobadas mediante encuesta directa.

El cuestionario usado en las encuestas del ALEcu consta de 3,100 preguntas, de las cuales se seleccionaron algunas que estaban relacionadas de alguna manera con el tema de este artículo y que produjeron respuestas interesantes. La selección

de los informantes y de los puntos de encuesta se hizo de acuerdo con los parámetros del ALEcu.¹ Las encuestas de la provincia de Esmeraldas fueron realizadas en las poblaciones de Esmeraldas, Quinindé, Tonchigüe, Borbón y San José de Chamanga.²

Por la dimensión de este artículo, solamente se hará un recuento del léxico obtenido mediante las encuestas y se comentarán aquellas respuestas que tengan algún interés especial. No se presentará la frecuencia de uso del léxico. Cuando sea conveniente, se hará un comentario diatópico, diacrónico, diafásico o diastrático. Este estudio no pretende proporcionar únicamente el léxico diferenciado de la provincia, sino el léxico general, aunque en el momento de explicar las voces recogidas se dará una mayor amplitud al léxico diferenciado. En algunos casos se presentará la percepción lingüística de prestigio (o desprestigio) que tienen algunos informantes frente a algunas de las lexías analizadas.

En el medioevo hubo un claro código de acceso al amor, mediante el cual el enamorado solo podía llegar al amor si, paso a paso, seguía los cuatro escalones que debía superar. Aunque en la actualidad no se sigue estrictamente ese orden ni existen los mismos códigos amorosos, usaremos esta terminología medieval para ordenar los diversos campos léxicos que se analizará.

Miradas

En primer lugar había un *fehedor* o *visu*, la etapa en que todo el amor se desarrolla en torno a la mirada. Aquí, según la tradición del amor cortesano, intervienen los ojos y el corazón: la atracción visual de

los atributos del amado llegan como un flechazo por los ojos, órganos que se hallan directamente conectados con el corazón.

En la provincia de Esmeraldas los *ojos* también se llaman *vistas*, término usado siempre en plural, que se señala en el *Diccionario de la Real Academia Española* (al que de aquí en adelante lo llamaremos DRAE) como ojo humano o de animal. Esta palabra está directamente emparentada con el *visu* latino, como lo señala Rosales (1661: 382) en su *Origen y etimología de todos los vocablos de lengua castellana*. Este vocablo, con el significado de ojos es usual en la costa del Ecuador y en el centro y el sur de Colombia (Flórez, 983: 8). Con este término ha habido un proceso metonímico por la contigüidad de los ojos con el sentido de la vista.

El *corazón*, en cambio, también es llamado *guacho* y *shungo*. La voz *guacho* no aparece con este significado ni en el DRAE, ni en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (al que llamaremos NTLLE)³, ni en las bases de datos de la Real Academia Española: CORDE y CREA.⁴ Uno de los informantes nos dijo que al corazón se le llamaba *guacho* porque "suena igualito que el reloj", y *guacho* también es una forma coloquial de llamar al reloj de pulsera (proveniente del inglés *watch*). Por lo tanto aquí se produce una metáfora cuyo fundamento es el sonido constante y uniforme que producen el corazón de una persona y un reloj.

Shungo, como lo recoge Cordero (1989: 110) en el diccionario del quichua, significa *corazón* y es un término muy usado en la Sierra.

Sin embargo, como pudimos constatar en nuestras entrevistas, el influjo de este vocablo ha llegado a la provincia de Esmeraldas.

Quizá uno de los momentos culminantes del amor visual se produce cuando uno de los enamorados *guiña* los ojos. Para esta acción, recogimos cinco diferentes palabras, además de *guiñar*, que pertenece al léxico patrimonial del español. La mayoría de ellas eran variantes fonéticas de *guiñar*: *piñar*, *miñar* y *quiñar*. No se encontró ninguno de estos vocablos con esta significación en las fuentes consultadas.

La quinta respuesta fue la bastante común de *hacer una señal*. Es interesante que quizá la etimología de *guiñar* se halle en el vocablo del hajo latín *cinus*, que es justamente una señal que se hace con los ojos.

Súplicas

La segunda fase del amor cortés se da cuando el hombre suplica a la mujer, el *Pregador* o *alloquí*: la fase de cortejo.

En la pregunta referente al *cortejo*, se produjeron siete respuestas en la provincia de Esmeraldas: cinco de ellas pertenecen al español general: *galantear*, *enamorar*, *cortejar*, *piropear* y *rondar*.

Las dos restantes, *andar piquetero* y *vacilar* tienen usos restringidos. La primera no aparece en ninguna de las obras consultadas. Apenas hay la palabra *piquete*, usada en el Ecuador como *punzala*, *dolor agudo*, quizá porque en los juegos amorosos hacemos sufrir, como en el mito clásico de cupido, al corazón alanceado por el amor.

La segunda, *vacilar*, aparece en el DRAE, solamente en la última edición de 2001 como *engañar*, *tomar el pelo* a

alguien, o, con las marcas de diatópicas de uso en Colombia, Costa Rica, Cuba y Guatemala, con el sentido de *gozar*, *divertirse*, *holgar*. Esta época del enamoramiento, cuando el amor aún no se compromete del todo, es inestable, se mueve indeterminadamente y busca solamente el divertimento.

Caricias

Luego de la etapa de las súplicas y la conquista, en el medioevo se podía acceder a las caricias, al *entendedor* o *contacta* de aquella época. Aquí aún no era lícita la unión carnal, pero ya había contacto físico entre los amantes.

En Esmeraldas, el hombre que sale habitualmente con una mujer antes de formalizar las relaciones recibe el nombre de *enamorado*, *novio* o *cortejante*. Los dos primeros lemas pertenecen al español general y proceden del verbo *enamorar*, el uno; y del latín *novus* (nuevo), el otro. La palabra *cortejante*, por otro lado, no aparece en el DRAE. Pese a ello, esta palabra sí figura como léxico general desde 1780, la primera edición del DRAE, hasta la edición de 1989 del *Diccionario Manual e Ilustrado compuesto por la Real Academia Española*. Aunque en ninguna de los diccionarios consultados aparece con una marca diacrónica, podemos verificar en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) que su uso casi ha desaparecido, aparece una sola vez en 1995 en Chile, en una obra de ficción. Al verificar este mismo vocablo en el Corpus Diacrónico del Español, se encuentra en 21 ocasiones, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, aunque aparece documentado por primera vez en 1590.

Geográficamente, este vocablo antiguo fue más usado en España (71,42%) que en América. Es, pues, un arcaísmo, que aún tiene cierto uso en la provincia de Esmeraldas.

En lo referente a los *besos*, la más común de las caricias permitidas en esta fase del amor, no se presentaron usos diferentes, pero sí en referencia a *labios*, donde además apareció la palabra *bemba*, voz que aparece en el DRAE con cuatro acepciones, dos de las cuales se refieren a los *labios*. Estos informantes utilizaron el sustantivo femenino, que aparece como típico de América y las Canarias para referirse a la *boca de labios abultados y gruesos*. Este término aparece 10 veces en el CREA (México, Cuba, España, Panamá y República Dominicana) y 3 veces en CORDE (Perú y España). Según Moreno de Alba (1995: 219) es un africanismo que se da en toda Hispanoamérica. Alonso (Córdoba, 1995:145) lo recoge como un vulgarismo usado en las Antillas, Colombia, Venezuela y Ecuador, con el significado de *boca gruesa de negro*.

Para que la relación pueda pasar de esta etapa a la siguiente es necesario que la pareja formalice su relación y pasen a ser *novios*, *comprometidos* o *marinovios*. Vemos que el vocablo *novio* puede ser conmutado por *enamorado*, pero no funciona de igual manera cuando se conmuta *enamorados* por *novios*. *Comprometidos*, en cambio, es usado en la provincia de Esmeraldas como un sustantivo, mientras que en los diccionarios académicos (desde 1729 hasta la actualidad) es usado como adjetivo, derivado del participio de *comprometerse* o con el significado de algo que está en *riesgo*, *apuro* o

situación difícil. Finalmente, *marinovios*, es una palabra que está registrada en el DRAE como usada en Cuba, en Venezuela y en El Salvador como la persona con la que se mantiene una relación amorosa y sexual estable sin casarse. Esta voz, evidentemente formada por la unión de marido y novio, fue incluida únicamente en la última edición del DRAE y su uso, según CORDE y CREA, solamente se verifica en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI en Panamá y Cuba. Como podemos ver, es un vocablo que algunos informantes de Esmeraldas comparten con hablantes de la zona de Centroamérica y el Caribe.

Concúbito

La cuarta etapa del amor cortésano es la llamada *driz* o *factus*, donde estaba permitido el contacto carnal.

En la provincia de Esmeraldas al **acto íntimo** que realizan un hombre y una mujer se lo conoce de algunas maneras. La mayoría de los informantes respondieron con el vocablo *culear* (con su variante fónica *culiar*), que aparece registrado en los diccionarios académicos en solo cuatro ocasiones, tres de las cuales únicamente significan *mover el culo* (1786, 1983 y 1989). En la XXI edición del DRAE se presenta con el sentido de *tener relaciones sexuales*, aunque aparece con marcación diatópica, usado en Argentina, Chile y Colombia, y no aparece la marca de Ecuador, pese a que su uso está muy difundido, como lo comprueba Rodríguez Castelo (1979: 326). Además se verificaron las palabras y frases *hacer el amor*, *tener sexo*, *fornicar*, *acto sexual*, *acostarse* y *sexualidad*, pertenecientes al

léxico patrimonial del español. En general, con esta pregunta hubo mucha reticencia en informantes de ambos sexos.

En esta etapa del amor, la desnudez es algo muy natural. Para referirse a ella, en la provincia de Esmeraldas se usaron algunas expresiones. Además de las patrimoniales *desnudo*, *en cuero* y *en pelotas*, los esmeraldeños usaron *viringo* (en una altísima proporción), *llucho* (con las variantes *lluchito* y *ducho*) y *pelado*.

Viringo no aparece en ninguna de las ediciones del DRAE, aunque la Academia sí incluye esta palabra en cuatro ediciones de su *Diccionario manual e ilustrado de la Lengua Española*, en las ediciones de 1927, 1950 y 1989. Sin embargo la primera obra que recoge este término en 1917 es el *Diccionario de la Lengua Española*, de José Alemany y Bolufer. Esta palabra se vuelve a registrar en 1931 en el Diccionario de Aniceto de Pagés. En todas estas obras lexicográficas aparece como colombianismo que significa *desnudo*. Córdoba (1995: 894) la recoge como un ecuatorianismo. En los dos corpus de la Real Academia Española no aparece ninguna recurrencia de esta voz. Sin embargo, en Explored, el archivo digital del diario *Hoy* encontramos esta palabra en un artículo sobre la provincia de Loja del 26 de enero del 1994, donde se señalaba que *viringo* era un lojanismo equivalente a *desnudo*. Probablemente es una voz de uso en gran parte del Ecuador, pues recogimos informalmente el dicho "*mañana domingo se casa el viringo*" en una informante de la provincia de Cotopaxi y verificamos su uso en la provincia del Carchi.

Algunos informantes utilizaron la palabra *llucho* (con las variantes *lluchito* y *ducho*). Esta palabra muy usada en el Ecuador, no aparece, con ese significado, en ninguna obra lexicográfica general, ni en las bases de datos electrónicas de la Real Academia Española. En cambio, muchos diccionarios de léxico regional o especializado sí la registran. Jaramillo de Lubensky (1992: 118), Rodríguez Castelo (1979: 369) y Córdoba coinciden en que esta voz proviene del quichua, como se constata en el diccionario *Caimi fucanchic shimi yuc-panca* (1982: 76) como equivalente de *desnudo*. Uno de los informantes acotó que este término lo "*usan los serranos*", mientras que los otros informantes no hicieron acotación alguna. En el caso de la variante *lluchito*, el diminutivo fue usado como intensificador.

La palabra *pelado* también se la usó con el significado de *desnudo*. Esta acepción no aparece explícitamente en ninguno de los diccionarios consultados. Podría ser un lusitanismo, pues en el portugués se lo usa de la misma manera que en Esmeraldas, aunque es mucho más probable que esta voz se origine en la similitud semántica que hay entre *pelado* y *desnudo*: desprovisto de aquello que cubre algo.

En la pregunta referente a los **pechos de la mujer** obtuvimos un gran número de respuestas: *seno*, *teta*, *mamaria*, *mamera*, *manila*, *restaurán de los niños*, *busto*, *calabazo*, *mama*, *pecho* y *ubre*.

La mayoría prefirieron lo *voz seno* (proveniente del latín *sinus*) del español general. También se utilizó la palabra *teta*, aunque en este caso nos dieron a entender que esta

forma estaba tabuizada, que era una forma "grosera" "que se oye en la calle" de llamar al pecho de la mujer. Del español general también se tomaron las voces *busto* y *pecho*.

Las formas *mamaria*, *mameña* y *mamila*, probablemente aparecieron por el influjo de *mama*, que pertenece al léxico general, proveniente de la voz infantil latina *mamma*. *Mamaria* aparece en el DRAE como adjetivo relativo a las mamas o pechos, que en este caso se sustantivizó. Aparece con la marca diatócnica de Anatomía, al igual que el sustantivo *mamila* que, según el DRAE, no es estrictamente el *pecho* de la mujer sino como *parte principal de la teta o pecho de la hembra, exceptuando el pezón*. Esta voz apareció 23 veces en el CREA, de las cuales 15 se produjeron en el Ecuador. Sin embargo, como es común en este país, *mamila* siempre se refería al biberón. Quizá se llamó *mamila* al pecho de la mujer por la función que desempeña: alimentar a los bebés, creando una metáfora. La forma *mameña*, en cambio, no aparece ni en el DRAE ni en ninguna de las bases de datos electrónicas, ni en la bibliografía consultada. Nos parece evidente el influjo de *mama*, *mamaria* y *mamila* al formar esta palabra nueva.

Un informante utilizó la frase *restaurán de los niños*, para referirse popularmente al pecho de la mujer. Esta voz es una metáfora que compara los senos con un restaurante para niños, basándose en la función que cumplen.

También se respondió con la palabra *calabazo*, que en la provincia de Esmeraldas se conoce, no al fruto de la calabaza, sino al totumo o güiro, fruto proveniente de un árbol de la

familia de las *Bignonáceas*, globoso, de corteza dura y blanquecina. Se ha producido una metáfora fundamentada en la forma del calabazo y de los pechos de la mujer. No pudimos encontrarla, con esta significación, en CREA, CORDE ni en Explored.

Finalmente, algunos de los informantes usaron el vocablo *ubre*, calificado de "un poco grosero". Proviene del latín *uber* y se refiere, en los mamíferos, a cada una de las tetas de las hembras.

En el momento de referirse a la *nalga* aparecieron algunos vocablos. Además de las voces *nalga* y *glúteo*, del léxico general (aunque ésta última con la marca diatócnica *anatomiá*), se usaron otras voces.

La palabra *culo*, del léxico patrimonial, proveniente del latín *culus* (que significa nalga) fue bastante utilizada aunque, como sucede en toda América, se halla tabuizada.

Un par de informantes utilizaron la voz *posadera* para referirse a la *nalga*. El DRAE señala que esta voz es equivalente a *sieso*, ano con la porción inferior del intestino recto. Sin embargo los informantes, por la contigüidad del ano con las nalgas lo utilizaron con el valor de las segundas. Sería, pues, una metonimia. Sin embargo, Rodríguez Castelo (1979: 218) señala que ya que una de las funciones de las nalgas es la de posadera para quien se sienta, este vocablo sería eufemístico y antonomástico.

También es eufemístico, según el DRAE, el lema *traseño*, originado en *tras*, para referirse a las nalgas. Sin embargo, Rodríguez Castelo (1979: 222) señala que en el Ecuador en el habla más formal y culta se evita su uso y se lo reemplaza por eufemismos, es decir que la

característica eufemística se habría perdido en el Ecuador. De todas maneras ninguno de los informantes nos dio a entender que era una palabra vedada en su uso común, como sí sucedió con algunas otras.

Otro término eufemístico para referirse a la nalga fue *pompas*. Según el DRAE es un eufemismo que proviene de *pompa* para referirse al culo. Apareció en cuatro ocasiones con esta significación en Explored. En el CREA apareció 24 veces, en textos de España, México, Argentina y Colombia. En el CORDE apenas apareció dos veces, las dos en el Perú. Como vemos es un término bastante nuevo.

Finalmente, apareció el sintagma *divino nalgatorio*. Según se nos dijo, esta forma es antigua "que ya está desapareciendo" para referirse a las nalgas. Si bien esta expresión no apareció en ninguna obra consultada, al consultar Explored encontramos dos artículos que contenían la palabra *nalgatorio*. En el CREA también apareció en nueve ocasiones, en México, España, Nicaragua, Puerto Rico y Venezuela. En el CORDE apareció cinco veces, cuatro en España y una en Guatemala.

Hidalgo (1990: 227) transcribe en una décima popular esmeraldeña la palabra *nalgatorio*, que si bien no aparece con el calificativo *divino*, nos demuestra la vitalidad de su uso:

"...como ya han podido ver a distinguidas señoras gorditas o barrigonas mostrando los nalgatorios. Que la mujer del demonio Dejó la maldita moda".

Esta voz también apareció usada en Colombia (Flórez, 1983: 80).

Las preguntas que obtuvieron mayor número de respuestas fueron las dos referentes a los órganos sexuales masculino y femenino, con 15 y 12 variantes, respectivamente. Un número un poco menor de recurrencias ofrece la pregunta referente a los testículos.

El **órgano sexual masculino**, además del término *pene* (el más usado) tuvo como respuestas *picha*, *huevo*, *verga*, *pipí*, *palo*, *pájaro*, *cigarro*, *guineo*, *pinga*, *paloma*, *tuco*, *bolsas*, *bastón de oro* y *haceniños*.

Muchos de los informantes dijeron que la manera "correcta" de llamar al órgano sexual masculino era *pene* y que era como "la gente le dice". En el DRAE *pene* lleva la marca diatócnica de Anatomía.

Otra de las respuestas fue *picha*. Según el DRAE es una voz malsonante para referirse al miembro viril. Haenschke y Werner recogen *pichá* en la Argentina como equivalente a *pene*. Ésta voz aparece documentada desde 1617 en el diccionario bilingüe de Minshew *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum...* y en el *Nuevo diccionario de la lengua castellana...* de Salvá (1846: 841). Salvá señala que es una voz familiar derivada del *pija*. En el CORDE aparece documentada desde 1874 con esta acepción.

Otra de las repuestas con alta recurrencia fue *huevo*. Acosta Solís (1944: 497) documenta el uso de *huevo* en esta provincia para referirse al *pene* y no a los *testículos*, como se lo utiliza usualmente. Entonces, inicialmente se produjo una metáfora entre *huevo* y *testículo* cuyo fundamento es la similitud física de ambos. Consecuentemente esta metáfora, por la contigüidad entre los testículos y el *pene*, llevó al uso de *huevo* para aludir al *pene*, mediante una metonimia. Esta misma explicación la presenta Rodríguez Castelo (1979: 77) para la palabra *güevo*.

Una de las palabras más usadas fue *verga*. Aparece desde Nebrija, aunque usada en general, desde la antigüedad, como término náutico o para referirse al miembro viril de los animales. Recién en 1846 aparecerá con el significado de miembro viril, aunque con la marca diacrónica de antiguo (Salvá, 1846: 1107). En la actualidad el DRAE lo recoge pero no tiene una marca de malsonancia. Sin embargo, para los informantes, este término es vulgar. Acosta Solís (1944: 497) referencia, a mediados del siglo XX, el uso de *verga* para referirse al *pene* en la provincia de Esmeraldas.

El vocablo *pipí*, también fue usado en esta provincia. El DRAE lo recoge como voz expresiva equivalente a *orina*. Córdova (1995:744) recoge *pipí* solamente como orina pero no como

eufemismo de *pene*. Al parecer lo que ocurre en la provincia de Esmeraldas (y en muchos otros lugares) es que por la contigüidad entre *orina* y *pene* la voz *pipí* se ha hecho equivalente de ambos.

Algunos informantes emplearon la voz *palo*, que en la primera acepción del DRAE es una pieza de madera u otro material, mucho más larga que gruesa, generalmente cilíndrica y fácil de manejar. Otra acepción es la equivalente a *pene*, y es usada en Chile, Costa Rica, Cuba y Uruguay, que presenta la marca de vulgar. Es una metáfora que compara a un palo con el *pene*, por la similitud física entre ambos.

Pájaro fue otra de las voces equivalentes a *pene*. Este vocablo aparece en el DRAE como forma coloquial de llamar al *pene* en Guatemala y Venezuela. Rodríguez Castelo (1979: 85) señala que en el Ecuador hay toda una familia semántica de nombres de aves que se usan para referirse al *pene*. De todos ellos *pájaro* sería el genérico. Rodríguez Castelo señala que el origen sería metafórico, pues hay una transcurcencia de significados entre un pájaro encogido y un pájaro en vuelo, por un lado, y el *pene* flácido y erecto, por otro. Lo mismo ocurre con la voz *paloma*, recogida en nuestra entrevista y también en el *Vocabulario Esmeraldeño*, de Acosta Solís (1944: 497). Córdova la recoge como vulgarismo usado en Ecuador para sinónimo de *pene*.

La palabra *cigarro* también fue usada para referirse al *pene*. El DRAE indica que es un rollo de hojas de tabaco, que se enciende por un extremo y se chupa o fuma por el opuesto. Señala que esta voz es de origen maya, procedente de *siyar*: Buesa y Enguita (1992: 87) que registran esta misma acepción, no aseguran que la voz *cigarro* sea de origen maya, ya que los cronistas del siglo XVI no lo llaman así. Quizás, infiere en el pie de página, se derivó de *cigarra* por la comparación con el cuerpo cilíndrico y oscuro de este insecto.

De cualquier manera, es evidente que los informantes han hecho una metáfora cuyo fundamento es la similitud física que tienen el *pene* y el *cigarro*.

También se empleó el vocablo *guineo* que, dice el DRAE, es derivado de *Guinea*, el país de África y se refiere al *plátano guineo*, que es un tipo de plátano originario de la India y muy cultivado en América Central y las Antillas.

Al igual que en la anterior respuesta, se hizo una relación metafórica entre el *guineo* y el *pene* por su parecido físico.

Otro equivalente de *pene*, en la provincia de Esmeraldas, fue *pinga*. El DRAE lo recoge

como coloquial eufemístico para referirse al *pene* en América Central, Cuba, Ecuador, Perú y Venezuela. Acosta Solís (1944: 497) ya lo recogió como típico de la provincia de Esmeraldas para referirse al órgano genital masculino. Córdova (1995: 741) lo señala como vulgarismo usado en el Ecuador con el significado de miembro viril. Rodríguez Castelo (1979: 96) dice que el proceso de sexualización de la voz podría tener dos vertientes, la una basada en el criterio de Charles Kany, en que la palabra provendría de *pingar*, que significa pender o colgar; y la otra que podría provenir de la palabra quichua ecuatoriana *pinkha*, que significa *pene*. Rodríguez indica que esta voz es muy usual en la habla ecuatoriana actual.

La palabra *tuco* se empleó como equivalente para referirse al órgano sexual masculino. En el DRAE hay dos acepciones que nos interesan para este comentario. La una es la usada en Asturias, América Central y Puerto Rico (y también es usada en Esmeraldas con este sentido) en la que *tuco* significa *muñón*, parte de un miembro cortado adherido al cuerpo. La otra, usada en Ecuador y Nicaragua, significa *trozo de madera*, pero más específicamente se llama *tuco* a lo que queda de un árbol después de haberlo cortado. Córdova (1995: 876) apunta que *tuco* es el rollizo de un tronco cortado en pedazos. Se podría entender que las dos acepciones tiene de fondo una similitud: ambas se refieren a un objeto cilíndrico que se encuentra adherido a una superficie. De allí que también esta expresión sea una manera metafórica de llamar al *pene*.

Con alguna recurrencia se usó la palabra *bolsas* como equivalente al *pene*. El DRAE trae una acepción cercana a este uso: usado en plural como equivalente a las cavidades del escroto en las cuales se alojan los testículos. Acosta Solís (1944: 487) en un estudio monográfico de la Provincia de Esmeraldas hizo un pequeño *Vocabulario Esmeraldeño*, donde registra *bolsas* para referirse a los genitales masculinos en general. Sin embargo, muchos más informantes lo utilizaron para referirse a los testículos y un grupo menor lo utilizó para referirse al *pene*. Además, Acosta explica que se los utiliza a manera de injuria, al igual que *bolsón*. El uso con la significación de *pene* de esta palabra se debe, probablemente, a la proximidad física de éste con el *escroto*, o sea una metonimia.

Una forma curiosa fue la usada por un informante: *bastón de oro*. No se registra este uso en

el DRAE ni en las bases de datos consultadas. Sin embargo, al mirar la definición de *bastón* en el DRAE, vara, por lo común con puño y contra y más o menos pulimento, observamos que el informante hizo una metáfora fundamentada en la apariencia física del *pene*. Además el informante lo calificó con el sintagma preposicional *de oro*, por el valor que tiene el órgano sexual (y por extensión la sexualidad) para el informante.

Finalmente, un informante creó el neologismo *haceniños*, compuesto por el verbo *hacer* y el sustantivo *niño* para referirse al órgano genital masculino por una de las funciones que tiene éste.

Como se dijo anteriormente, el **órgano sexual femenino** fue el segundo grupo semántico que obtuvo mayor número de respuestas. Los esmeraldeños le dieron doce diferentes nombres.

Las palabras *vagina* y *vulva*, pertenecientes al español general, a diferencia de la palabra *pene*, no fueron las más usadas, aunque tuvieron una recurrencia importante. La percepción de los hablantes frente a estas dos palabras fue que algunos de los informantes dijeron que esta era la "*manera culta*" o "*la manera correcta*" de llamar al órgano sexual femenino.

Frente a estas dos palabras, la de mayor uso fue *chucha*, que en el DRAE aparece marcada como vulgarismo usado en Colombia y Perú con el significado de *vulva*. En el CREA aparece usada con este significado y como interjección en textos de Argentina, Chile y Perú, mientras que en el CORDE aparece solo en textos del siglo XX en el Perú. Acosta Solís (1944: 486) ya registra esta lexía en 1944. Córdova (1995:377) señala que esta voz es un vulgarismo usado en todo el Ecuador para referirse a la *vulva*. Dice que su origen quizá provenga del portugués, donde de *pachacha*, en Portugal, pasó a *pachuca*, en el Brasil. Sin embargo, en el *Diccionario Quichua* de Cordero (1989: 30) aparece como voz quichua para referirse a la *vulva*. Haensch y Werner (2000a: 184) indican que este término es usual en el lenguaje coloquial de la Argentina como interjección y también como equivalente de *vulva*. Rodríguez Castelo (1979: 165) señala que esta es la manera más usual de llamar al órgano sexual femenino en el Ecuador.

Otra forma muy usada fue *chepa*. No apareció en el DRAE ni tuvo recurrencias en el CREA ni en el CORDE con esta significación. En Explored sí la encontramos en un artículo que nos refería al significado de *vulva*. En la bibliografía consultada, solamente Rodríguez Castelo (1979:164) recoge esta voz y señala que los esposos Costales Samaniego habían

apuntado que *chepa* significaba prostituta en el habla popular ecuatoriana. Sin embargo, dice, un alto porcentaje de ecuatorianos la usa como *vulva*, pues su significado ha sido transferido por una sinécdoque.

Algunos informantes utilizaron las palabras *pan*, *pan de dulce* y *panocha* para referirse a la vulva. Rodríguez Castelo (1979: 176) documenta estas tres acepciones como diferentes maneras de llamar al órgano sexual femenino. Señala que la transferencia semántica se verifica a través del término *comer*, equivalente a gozar a una mujer. Señala, además, que Santa Cruz y Kany recogen esta palabra como típica de Bolivia. El DRAE trae una acepción, usada en El Salvador y Nicaragua en que *pan* significa *órgano sexual de la mujer*. Esta voz también aparece usada en Colombia (Flórez, 1983: 116). En cuanto a *panocha*, el DRAE señala que es un equivalente de *vulva* en Cuba y El Salvador; y equivalente a *vagina* en Cuba. No pudimos encontrar esta voz en las bases de datos consultadas. Tobar Donoso (1961: 212) dice que este término, con el significado de mazorca de maíz es muy poco conocido ya que la mayoría usa *panoja*. Haensch y Werner (2000b: 397) indican que en Cuba se usa este término para referirse coloquialmente a la vulva. Flórez (1983: 117) también recoge este término con la acepción que se da en Cuba y con la que usaron nuestros informantes. Aparece usada en muchas ocasiones en el Atlas Lingüístico de Colombia.

El uso de la palabra *concha* se evidenció en nuestras entrevistas del Atlas Lingüístico del Ecuador. En el DRAE aparece como usada en Argentina,

Chile, Perú y Uruguay como equivalente a *coño*, parte externa del aparato genital femenino. Sin embargo, en otra acepción el DRAE señala que en Ecuador, Colombia y Perú se usa esta palabra como sinónimo de desfachatez. En el Atlas Lingüístico de Colombia, sin embargo, aparece usada con el significado de *vulva* en muchas ocasiones en todo el país (Flórez, 1983: 116). Es una metáfora que compara la vulva con la valvas de un molusco, por la similitud física. Rodríguez Castelo (1979: 158) señala que su uso se extendió mucho en el Ecuador por el fuerte influjo de la inmigración chilena. Castelo indica que esta voz se usa en Argentina, Puerto Rico, México, Chile, Bolivia, Perú y en algunas regiones de Colombia.

Una voz algo usada en la provincia de Esmeraldas para referirse al órgano sexual femenino es *papaya*. En el DRAE aparece con la marca diatópico de Cuba y Nicaragua con el significado de *órgano sexual de la mujer*. Esta voz es de origen caribe. De todas maneras es interesante que esta palabra no sufra la interdicción que tiene en otras zonas de América, pues al fruto del papayo (*Carica papaya*) también se lo llama papaya. Hay, pues, una doble significación delimitada por la pragmática. Haensch y Werner (2000b: 372) señalan que en Cuba se usa este vocablo para referirse a la *vulva*. Flórez (1983: 118) también documenta esta voz en toda Colombia. Rodríguez Castelo (1979: 178) señala que puede haber un préstamo lingüístico del área caribeña o que podría haber el influjo de *papo* o de *papa*. En nuestra publicación *Aportación al análisis del léxico del cuerpo humano en la*

*provincia de Esmeraldas, Ecuador*³, encontramos que hay muchísimo léxico compartido entre Esmeraldas y la zona lingüística del Caribe, que sumado a la inexistencia en esta zona de las formas *papa* o *papo* con el significado de *vulva*, hace que nos inclinemos por la hipótesis del préstamo lingüístico.

Cosita fue otra de las maneras como los esmeraldeños llaman al órgano sexual femenino. En el DRAE esta palabra no aparece con el significado de *vulva*. Esta voz es un eufemismo. Haensch y Werner (2000b: 164) recogen *cosita* en Cuba con el significado de *órgano sexual del niño o de la niña*. Rodríguez Castelo indica que es una variante de *cosa*, usada con el mismo significado y que Kany recoge este uso, como general en América Latina.

La voz *perendengue* también fue usada en nuestras encuestas. En el DRAE, aparece como proveniente del latín. *pendre*, colgar, que tiene algunas acepciones: pendiente y adorno femenino de poco valor, entre otras. Este término aparece en la poesía popular esmeraldeña. En el estudio *Décimas Esmeraldeñas*, Hidalgo (1990: 187) transcribe *La Tuñda*:

*“Vendo a la Tuñda bailando
dándose dos mil quebres
el Diablo metió la mano
y le cogió el perendengue.
Dijo la Tuñda: «¡Ay, carajo!
¿Cuál ha sido ese atrevido?...»*

En una anotación al pie Hidalgo dice que *perendengue* es el órgano sexual femenino en el habla de la región de Esmeraldas. En el CREA, el CORDE y Explored no apareció esta palabra con el sentido que le daban nuestros informantes.

El último término usado para referirse al órgano sexual femenino es *churumbela*. Acosta Solís (1944: 486) ya había registrado su uso para denominar a la *vulva* o a la *vagina*. Cevallos desconocía este significado, ya que para él *churumbela* era únicamente “la cañita delgada que sirve para tomar la yerba que decimos del Paraguai o mate”. Mateus (1933:94) señala que *churumbela* en el Ecuador significa *pipa para fumar tabaco*. Córdova (1995: 385) recoge este término con el significado de *churuca*, *caracol* o *babosa*. Rodríguez Castelo (1979: 167) señala que se usa poco y solamente en la región del Azuay y en algunas otras regiones de la Sierra. Cornejo, en cambio, se pregunta si este vocablo será un afronegrismo, ya que lo registró en la década de los años 30 en Esmeraldas, “donde, como en Colombia, de donde posiblemente bajó, equivale a ‘pipa para fumar’.[...] Acabo de leer en J.A. León Rey que allí está cayendo en desuso. [...] Tal vez valga la pena señalar que en Esmeraldas se da este mismo nombre, figuradamente, al órgano sexual femenino.” Esta voz no apareció, con este sentido, en las bases de datos consultadas, pero fue muy usual en Colombia (Flórez, 1983: 118).

Julio Pazos (1991:191) recoge este término en un verso popular de la provincia del Tungurahua, con el sentido de *vagina*:

“*La monja como era rica
se vestía de gran capucha
y a lo que se agachaba
mostraba la churumbela
que se fuma en esta tienda*”.

Pazos sugiere que se trata de la *vagina* por la asociación

de los sonidos iniciales de las palabras *chucha* y *churumbela*.

El último campo léxico estudiado en este artículo es el referente a los **testículos**. Este fue el tercer grupo de mayor producción léxica (nueve léximas). Aunque la palabra del español general *testículos* fue la más usada, las formas *bolsas* y *pepas* tuvieron la misma recurrencia que *testículos*. El DRAE trae en una de las acepciones de *bolsas* el significado de *cavidades del escroto*. Como se comentó anteriormente, Acosta Solís (1944: 487) registra *bolsa* para denominar a los genitales masculinos, aunque los informantes lo utilizaron mayoritariamente para referirse específicamente a los *testículos*. Buesa y Enguita (1992: 229) señalan que ésta es una metafORIZACIÓN que compara al escroto con una bolsa. Rodríguez Castelo (1979: 127) señala que esta voz también se la usa en Colombia, Perú, Chile, Uruguay y Venezuela.

Un considerable número de informantes utilizó el vocablo *pepas* para referirse a los testículos. En el DRAE no aparece esta palabra con las significación que le dieron los informantes, sino solo como equivalente a *pepita*, *simiente* de algunas frutas. Los informantes hicieron una metafORIZACIÓN cuyos fundamentos son, por un lado, la forma física de los testículos, similar a la de las pepitas, y por otro, a la función reproductora de ambos. Esta voz también aparece usada en Colombia con alguna recurrencia (Flórez, 1983: 123). Rodríguez Castelo (1979: 142) señala que otro de los vehículos de la metafORIZACIÓN fue que como muchas pepas de los frutos, los testículos se hallan envueltos. Además indica que este uso

también se verifica en el Perú.

Un término bastante recurrente fue *huevos*. El DRAE señala, entre las acepciones, una que se refiere a los testículos: vulgarismo usado en plural como equivalente a los testículos. Este vocablo es una metáfora fundamentada en la similitud física entre un testículo y un huevo. Rodríguez Castelo (1979: 136) señala que este es la expresión más común en el Ecuador para referirse a los testículos, pese a ello, en nuestras encuestas verificamos que aunque es una forma muy usual, hay algunas como *bolsas* y *pepas* (además de *testículos*) que tuvieron aún mayor recurrencia que *huevos*.

Aunque en el DRAE no aparece una acepción específica correspondiente a *testículos*, en la provincia de Esmeraldas se utilizó la palabra *bolas*, que en general se usa para cualquier objeto esférico de cualquier material. Cabe anotar que una de las acepciones aparece como usada en Venezuela como interjección vulgar para expresar rechazo. Probablemente esta interjección tiene la significación de *testículo*, que al igual que en el caso de *huevo* fue anotada como vulgar. Esta voz es una metáfora que compara a una bola con un testículo, por su similitud física.

Una de las palabras para referirse a los testículos fue *testos*. No aparece ni en el DRAE ni en las bases de datos electrónicas consultadas. Muy posiblemente se deriva de la palabra *teste*, influida por la letra *o* de la última sílaba de *testículo*. Rodríguez Castelo solamente recoge la forma *teste*.

Alguna representatividad tuvo la palabra *campanas* para referirse a los testículos. Esta acepción no aparece recogida en ninguna de las

obras consultadas. Probablemente es metafórica y metonímica: el informante puede haber hecho una metonimia para llamar *campana* al *badajo de la campana*, y una metáfora al comparar a éste con los *testículos* pues los unos y los otros penden. Vale anotar que en el DRAE aparece *badajo* como equivalente de *pene* usado en Nicaragua. También podría haber la influencia fonética de *compaños*, término recogido con el valor de testículo en la obra de Rodríguez Castelo.

La voz *pelotas* también fue usada como equivalente de *testículos*, aunque no en una proporción muy alta. En el DRAE no aparece una acepción que corresponda específicamente a este uso. Únicamente como significado general hay la definición que dice que pelota es una bola de materia elástica que le permite botar, y que se usa en diversos juegos y deportes. Buesa y Enguita señala que ésta es una metáforización, que nos resulta evidente. Rodríguez Castelo (1979: 141) señala que es muy usual en el habla cuatoriana, aunque en la provincia de Esmeraldas no conseguimos verificar esta aseveración. Como también lo señala Rodríguez Castelo, no pudimos encontrar ninguna referencia de su uso en las obras lexicológicas y lexicográficas del Ecuador.

Finalmente, en una baja proporción hallamos el uso de la palabra *queandolas*. Este término no fue encontrado en ninguna de las obras consultadas; únicamente en el Atlas Lingüístico de Colombia hubo una respuesta en la costa sur de Colombia que llamaba *andolas* a los *testículos* (Flórez, 1983: 122). Rodríguez Castelo también recoge

un vocablo que tiene alguna semejanza fonética: *candongas*.

Conclusiones

El recuento del léxico relacionado con el amor en la provincia de Esmeraldas nos ha llevado a plantearnos tres conclusiones básicas.

En primer lugar hay que anotar que hubo una marcada diferencia en el índice de productividad de lexías en los campos léxicos referentes a la sexualidad. En la primera parte (miradas) se registraron diez respuestas diferentes para tres preguntas (una media de 3,33 respuestas por cada pregunta). La segunda parte (cortejo) solo correspondía a una pregunta que obtuvo cuatro respuestas. La tercera parte (caricias) constaba de cuatro preguntas y se consiguieron 9 respuestas (una media de 2,25 respuestas por cada pregunta). La cuarta parte (concebido) constaba de 5 preguntas, y se obtuvieron 51 respuestas (media de 10,2 respuestas por cada pregunta). Vemos, pues, que este grupo tuvo mayor importancia para los entrevistados. Muchas de esas respuestas se dieron porque en el ámbito sexual hay algunos eufemismos y usos ciertamente humorísticos.

La segunda conclusión a la que llegamos fue que muchas de las palabras se formaron por procesos metafóricos, metonímicos y sinecdóticos. Esto es muy natural, pues de esta manera es como se producen muchas de las variaciones semánticas en las lenguas, en general.

En tercer lugar, en cuanto a los préstamos y al léxico diferencial compartido con otras regiones, es notorio el predominio del léxico que lleva la marca diatópica de Colombia. Hay que tomar en cuenta que muchísimos colombianos se asentaron en la provincia de



Esmeraldas en sucesivas oleadas inmigratorias. Hay, también, un leve predominio del léxico que lleva marcas de países del Caribe o de Centro América, por sobre los países de América del Sur.

Bibliografía

- ACOSTA SOLÍS, Misael, (1944) *Nuevas contribuciones al conocimiento de la Provincia de Esmeraldas*, Quito, Publicaciones Científicas.
- ALEMANY Y BOLUFER, JOSÉ, (1917) "Diccionario de la Lengua Española. Barcelona, Ramón Sopena", en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- BUESA OLIVER, Tomás y, ENGUIITA UTRILLA, José María, (1992), *Léxico del Español de América: su elemento patrimonial e indígena*, Madrid, Editorial MAPFRE.
- CEVALLOS, Pedro Fermín, (1880), *Breve catálogo de errores en orden a la lengua i al lenguaje castellanos*, Ambato, Tipografía y encuadernación de Porras y Rumazo González.
- CORDERO, Luis, (1989), *Diccionario Quichua*, Quito, Corporación Editora Nacional.
- CÓRDOVA, Carlos Joaquín, (1995), *El habla de Ecuador. Diccionario de Ecuadorismos*, Cuenca, Universidad del Azuay.
- CORNEJO, Justino, (1976), *Bugateles Lexicográficas*, Guayaquil, Editorial Arquidiocesana "Justicia y paz".
- COSERIU, Eugenio, (1977), *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos.
- FLÓREZ, Luis, (1983) *Atlas Lingüístico Emográfico de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- HABNSCH, Günther, WERNER, Reinhold, (2000a), *Diccionario del Español de Argentina*, Madrid, Gredos.
- (2000b), *Diccionario del Español de Cuba*, Madrid, Gredos.
- HIDALGO, Laura, (1990), *Décimas esmeraldeñas*, Madrid, Visor.
- JARAMILLO DE LUBENSKY, María, (1992), *Diccionario de Ecuadorismos en la literatura*, Quito, CCE.
- MATEUS, Alejandro, (1933), *Riqueza de la lengua castellana. Provincialismo ecuatoriano*. Quito, Editorial Ecuatoriana.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, (1982), *Caini ñucanchishimiyac-panca*, Quito.
- MINSHEU, John, (1617), *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanicae Etymologijs*, Londres, Joannum Browne, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- NEBRJJA, Antonio de, (1495) *Vocabulario español-latino*, Salamanca, Impresor de la Gramática castellana, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- QUILIS, Antonio, CASADO-FRESNILLO, Celia, (1999), *El Atlas Lingüístico del Ecuador (ALEcu). Cuestionario*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (1927) "Diccionario manual e ilustrado de la lengua española", Madrid, Espasa-Calpe, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- (1950) "Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Segunda edición", Madrid, Espasa-Calpe, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- (1983) "Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tercera edición revisada. Tomo II. Capachodivo", Madrid, Espasa-Calpe, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- (1989) "Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Cuarta edición revisada", Madrid, Espasa-Calpe, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- (2001) *Diccionario de la Real Academia Española*, Edición en CD-ROM.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, (1979), *Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano*, Quito, Instituto Otavaleño de Antropología.
- ROSAL, FRANCISCO DEL, (1611). "Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana", en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- SALVÁ, VICENTE, (1846) "Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas", París, Vicente Salvá, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.
- TERREROS Y PANDO, ESTEBAN DE, (1786) "Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana, Tomo primero", Madrid, Viuda de Ibarra, en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, Edición en DVD.

Fuentes de Internet

- EXPLORED SERVIDATOS
<http://www.explored.com>
 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
 Corpus de Referencia del Español Actual, <http://www.rae.es>.
 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
 Corpus Diacrónico del Español
<http://www.rae.es>.

Notas

- 1 Cfr. QUILIS, Antonio, CASADO-FRESNILLO, Celia, (1999), *El Atlas Lingüístico del Ecuador (ALEcu)*, Madrid, UNED.
- 2 Se realizaron 12 entrevistas, 6 de las cuales fueron hechas por Antonio Quilis, 3 por Ana Estrella y 3 por Gerardo López.
- 3 El Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española es una herramienta informática que contiene una edición facsimilar de los diccionarios de español.



Wilson Pico

La pasión de la danza

ROBERTO TORO RUIZ MOSQUERA

Invitado por la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica y por el Conservatorio de Danza "El Barco" del mismo país, Wilson Pico viajará dentro de poco a enseñar lo que ha sido la pasión de su vida: la danza. Un montaje con el grupo de danza contemporánea costarricense "Stratego" y una temporada de su obra *Iconos del Alma* en Nicaragua, junto con la dirección general del Frente de Danza Independiente, el Taller de Experimentación Escénica y el Proyecto Futuro Sí, son parte de sus proyectos y actividades actuales.

En esta entrevista, Pico habla de sus inicios, de su manera de encarar la danza y lo que ésta implica y nos deja entrever al joven apasionado que aún lo habita.

E.O: La pregunta de rigor: ¿por qué escogió la danza? ¿La danza lo escogió a usted?

W.P: No sabría decir con exactitud... Isadora Duncan decía que empezó a bailar desde que estuvo en el vientre de su madre. Yo no puedo pretender tener ese mismo recuerdo. Para ser honesto, a mí me

daba temor la danza... Lo que recuerdo de esa época —medios de los años 60— es lo que podía ver en la televisión en blanco y negro, o en algunas revistas: las imágenes de la danza, del ballet me eran completamente desconocidas. Yo me acerqué a la danza porque fui a buscar una enamorada, para decirlo de la manera más simple y franca. Pero la danza en sí me daba recelo, porque pensaba que no era una actividad para los hombres.

Cuando empecé a hacer clases, la danza me fue atrayendo a partir de la disciplina que ésta supone. Esa exigencia y disciplina que se requiere en la danza fue lo primero que me gustó. Desde luego, encontré también el gusto de moverme en el espacio.

E.O: ¿Se acercó entonces a la danza de manera esquivada?

W.P: Sí. Me acerqué con todos los prejuicios que uno se pueda imaginar. Fue un reto para mí el seguir en la danza. Aún siendo estudiante de ballet, desde el comienzo quise ser coreógrafo. Tuve la suerte de ver *La Pavana del Moro*, de José Limón, en un vídeo, y estas imágenes, esta

"Yo me acerqué a la danza porque fui a buscar una enamorada, para decirlo de la manera más simple y franca. Pero la danza en sí me daba recelo, porque pensaba que no era una actividad para los hombres".

coreografía fueron un ejemplo de lo bella que es la danza, del discurso elaborado al que puede llegar un acto escénico, a través de la danza. También miré a Paul Taylor, a Martha Graham, a Alvin Nicholas, pero fue el trabajo de Limón lo que más me impactó. Al ver *La Pavana del Moro* supe interiormente que eso era lo que

quería hacer. A los 16, 17 años supe que quería ser coreógrafo, para llegar a hacer algo con esa calidad.

E.O: *¿Esta disciplina ha influido también en el resto de su vida, no solo como coreógrafo sino como persona, como esposo, como padre, como amigo...?*

W.P: De hecho. Pero desde muy niño, aunque disfrutaba de los juegos y demás, existió un espacio de soledad que siempre lo protegí. Desde muy temprano, salí de mi casa, me fui para vivir solo. Entendí que si yo quería tener mi vida propia, tenía que separarme de la familia. Sin querer decir con esto que estuviera enojado con mi papá, mi mamá o mis hermanos o hermanas. Desde muy joven mostré signos de independencia, y la danza vino a fortalecer esa disciplina personal que tenía.

E.O: *¿Esos signos de independencia son los que también han marcado su producción como coreógrafo, como intérprete?*

W.P: Yo creo que me ha protegido. Recuerdo una historia que contaba el padre de Patricia Aulestia, y espero que no me traicione la memoria. Él era un músico con sueños y expectativas; pero cuando viajó a Europa, dejó el oficio y sus ideales, porque vio tantos músicos de excelente calidad que se sintió empujado y no encontró un sitio para él. Al escuchar esa historia tenía entonces unos 18 años-, yo me rebelé interiormente. Me decía: "¿por qué dejó el violín?". Ahora lo puedo entender en el sentido de las diferencias apabullantes que existen para las personas de otros países: diferencias de calidad, de medios, de condiciones.

Lo que me protegí cuando salí por primera vez a Latinoamérica, a Estados Unidos y a Europa fue justamente recordar las palabras de Pablo Neruda: "Describe tu provincia y describirás el mundo". Yo viajé con un mensaje que hasta ahora creo que es sencillo y válido, porque dentro de esa sencillez, es auténtico. No pretendo más. Fue eso lo que me protegí para no ser otro artista que regrese traicionando sus sueños.

Yo no me puse a competir. Me quedó claro desde un comienzo que había bailarines más preparados que yo, con mejores condiciones; pero que lo que yo llevaba solamente lo podía decir yo. Porque esos materiales eran parte de mi vida, de mis entrañas, no solo personales sino de un sector de la sociedad.

E.O: *¿Cree que esa independencia, esa búsqueda personal sin intereses de competencia, es una semejanza con lo que ocurre en la danza contemporánea de este país, que se ha forjado sola, desde la escasez de recursos y desde su autenticidad?*

W.P: Creo que es uno de los factores con los que nació esta danza ecuatoriana y sobre los que se ha ido apuntalando. Con la información que nos llega, podemos conocer lo que está ocurriendo en las tendencias mundiales, y podemos caer a veces en esa trampa de la moda, de la copia. ¿Cómo no copiar a Pina Bausch al ver una obra maravillosa como *Café Müller*? Inevitablemente al estar creando puedes influenciarte; pero esas influencias están dentro de las posibilidades normales de todo artista y de todas las artes. Cuando uno es consciente de la influencia, es saludable. Pero cuando por falta de búsqueda, de confrontarse a

"Yo no me puse a competir.

Me quedó claro desde un comienzo que había bailarines más preparados que yo, con mejores condiciones, pero que lo que yo llevaba solamente lo podía decir yo".

sí mismo, a sus raíces, a sus propios materiales, se copia de una manera descarada, no está bien.

Creo que la danza contemporánea ecuatoriana ha permitido mostrar al mundo -aunque resulte pretencioso- que, si bien nos falta mucho por aprender, hay una gran capacidad intuitiva y creativa que es valiosa. Una intuición que se da la mano ya con un campo de reflexión, para ir creando ciertas metodologías, que pasado un cierto tiempo, tienen que ser cuestionadas porque ese es el orden de la vida. Uno hace un método para que viva lo que tiene que vivir, aporte lo que tenga que aportar, y luego tienen que venir otras metodologías acordes con lo que va pasando. En ese sentido, creo que hay vitalidad y autenticidad en la danza contemporánea actual del Ecuador.

E.O: *¿Por qué cree que el Wilson Pico joven e independiente ha sobrevivido en usted a través de los años? ¿Cómo logró no contaminarse con la institucionalidad?*

W.P: No sé si por intuición... hay una voz que siempre me

ha ayudado en momentos determinantes de la vida; a veces no la escucho, y creo que por eso me he metido en problemas. Esa voz, a la que podría llamar intuición, es lo que me permitió renunciar a dos puestos que me ofrecieron, cuando di mi primer recital como solista en el año 1975, y tuve un éxito que no me esperaba. La naciente Escuela de Teatro y la Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura me invitaron como profesor, pero esa voz de la que hablo me advertió que debía correr de ese éxito prematuro, huir de él. Yo sabía que tenía muchísimo que aprender y lo que tenía para dar a la gente estaba entonces en proceso. Quizá les podía dar un sentido de pasión, pero yo entendía que no tenía que mantenerme en esos puestos, que aún no estaba listo para asumir.

Al escuchar esa voz, tomé la decisión de salir del país en mi segunda gira internacional.

E.O: *¿Cómo cree que toda la experiencia que ahora tiene influye o matiza esas danzas que creó siendo muy joven, y que aún se mantienen en su repertorio, como *Mujer y La beata*?*

W.P: Específicamente esas dos danzas son muy sencillas. Son de un esquema coreográfico casi elemental. Quizá lo que les da particularidad es la interpretación. Ese esquema también me ha permitido la posibilidad de ir interpretando al personaje, en diferentes edades mías. A los 25 años, recuerdo la locura de ese joven bailando estas danzas. La idea esa de que el mundo se fuera a acabar, como si esa fuera la última presentación de mi vida. Así debería ser, si seguimos las enseñanzas de los grandes místicos... y aunque uno puede entender

esto teóricamente, no es nada fácil llevarlo a la vida. Ahora no salgo con la misma pasión a bailar (y tal vez me pueda lamentar por eso), salgo con más tranquilidad. Y a nivel técnico, he aprendido a manejar esa pasión y esa energía. Obviamente, me sigo entregando en cada interpretación en el lugar en el que me encuentre. Así que, cuando en 1996, me presenté en la gran plataforma de Hamburgo, a la que, de unos 400 grupos que intentaron participar, nos seleccionaron solo a 15, lo hice con tranquilidad, después de haber bailado por Latinoamérica en los lugares más increíbles. Lo hice con todo ese bagaje y quizá eso fue lo que miró el público alemán y los críticos, cuando me dieron la connotación de uno de los mejores bailarines del mundo... lo que es peligroso también cuando uno no está preparado para recibirla. Yo sé que fue un momento exitoso, pero al día siguiente fue como darle la vuelta a la página de un periódico y enfrentarme con mi cotidianidad. Luego, ese reconocimiento, si yo no hubiera estado preparado, tal vez se hubiera vuelto en mi contra. La experiencia me ha enseñado que muchísimas presentaciones que no se han registrado en la prensa o no han sido, supuestamente, de mayor importancia, son las que a uno lo forman.

E.O: *Debe de haber sobrevivido mucho de la pasión de ese muchacho de 25 años, porque es lo que le ha permitido mantener obras que, en este momento, podrían resultar extemporáneas en su discurso político, pero que siguen impactando de manera impresionante al público.*

W.P: Es posible, porque afortunadamente no he sentido apatía cuando me ha tocado

bailar. Puedo estar cansado físicamente, tal vez, pero creo que la disciplina del bailarín es lo que te cuida y protege. Y es esa disciplina la que me ha permitido mantener el cuerpo templado, como un instrumento listo. Quizá por eso se conserva esta pasión, tal vez un poco más ordenada, no tan salvaje y primitiva (en la acepción más bella del término). Creo, sin embargo, que esas pasiones primitivas, esos sentimientos desbordados que están por encima de las normas, de las edades, de los sexos, son los que mueven el mundo, a los seres humanos. Son esas pasiones las que cuestionan el pesado mundo de la cotidianidad.

E.O: *¿Para usted siempre ha sido un placer el bailar?*

W.P: Cuando hago un recuento rápido de todas las veces que he estado a punto de salir al escenario, o a la plaza o a la calle a bailar, sé que no siempre lo ha sido (entendiendo el placer como algo gozoso), porque ha habido momentos de peligro en los que me ha tocado bailar... entonces no sé si cabe la palabra placer. Recuerdo, por ejemplo, a la salida de una bocamina en Oruro, Bolivia, tener el peligro de que los militares pasen por encima de nosotros, o que a mí me lleven preso. En varias ocasiones he bailado en peligro aquí, en Colombia, Perú, México. Cuando he bailado en un contexto seguro, en un teatro, tranquilo, en ese momento ha sido y es un placer salir al escenario. En ese contexto, el placer está completamente vigente y mientras han pasado los años, se ha acrecentado. Cuando he conseguido expresar mi opinión acerca de algo, a pesar del peligro, queda una satisfacción

inmensa. Como cuando bailé *El hombre de las medallas*, hecha y estrenada en México, solicitada por los presos políticos de Argentina, cuando Videla estaba en el poder. El éxito de esa danza y todo ese evento fue lo que se logró comunicar al pueblo mexicano; lo que se logró denunciar acerca de lo que hacía la Junta Militar argentina fue definitivamente un gran placer, una gran satisfacción.

E.O: Al venir de una formación clásica en la danza, ¿cómo da el paso hacia lo moderno /contemporáneo?

W.P: Vuelvo a mencionar *La Pavana del Moro*, porque ahí en cierta manera, vi el estilo que quería hacer. Y es bien curioso, porque mi proceso dentro de lo técnico y lo estilístico ha sido básicamente autodidáctico. Aunque fui alumno de la Escuela de Ballet de la CCE, y mucho más tarde tomé clases en el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, con Luis Falco, y en las escuelas de Martha Graham y de Merce Cunningham, al mismo tiempo yo hacía otra clase solo, que era una clase en la que reciclaba todo lo que aprendía y añadía mis propios hallazgos. Una especie de mestizaje técnico, un laboratorio continuo.

Este proceso de trabajo me permite entender lo que pasó conmigo y cómo en mi cuerpo se fue dando la ruptura y transición de lo clásico a lo contemporáneo.

Al salir de la CCE y formar el Ballet Experimental Moderno, en el 72, con Diego Pérez y mi hermano fallecido, Julio Pico, empezamos un taller permanente en el que cuestionábamos las formas clásicas, buscábamos otro lenguaje. Y aunque pueda ahora

parecerme algo elemental y básico, fue hecho por nosotros con mucha seriedad y compromiso, y nos permitió hallar un nuevo lenguaje para, en ese momento, expresar a los cargadores, a los mendigos. Diego Pérez, lúcido como era, le puso el nombre perfecto: "Taller Coreográfico del Hambre".

Este nuevo lenguaje incorporaba gestualidades, pasos y movimientos propios de nosotros, como ecuatorianos. Pudimos así desarrollar una temática propia también, de la realidad que nos rodeaba y en la que estábamos inmersos. Así nace, en los comienzos de los setenta una danza-teatro ecuatoriana, que no solamente se presenta en espacios cerrados, sino que inaugura espacios alternativos y representa aspectos de nuestra cultura (urbana) que jamás habían sido tocados anteriormente por la danza, e incluso por el teatro. Entonces, este paso de lo clásico a lo contemporáneo fue más significativo que el sólo hecho técnico. Fue un paso vivencial y conceptual. yo diría, también, de visión del mundo.

E.O: ¿Cómo enfrenta la creación de un personaje que no sea parte de su entorno, de su memoria, que no habite su morada cultural?

W.P: El año pasado bailé en Japón un personaje de geisha. Y aunque es una cultura ajena a la mía, aunque hay diferencias muy marcadas, creo que hay también conexiones en el gran cuerpo de la humanidad, algo así como hilos que conectan, puntos referenciales.

Al ser invitado por un famoso maestro del Teatro Noh —quien había visto ya mis trabajos sobre personajes

"Creo que las pasiones primitivas, los sentimientos desbordados que están por encima de las normas, de las edades, de los sexos, son los que mueven el mundo, a los seres humanos".

femeninos- para interpretar a tal tipo de personaje, lo enfrenté desde lo más personal, y desde ahí lo elaboré. Y aunque me es ajeno culturalmente, en el mundo de la escena me pertenece, porque en este mundo, que es una ficción, puedo ser cualquier cosa, aunque esté alejado de mi cotidianidad.

E.O: ¿Cómo ha abordado la creación de los personajes femeninos desde su ser hombre, desde su masculinidad, sin caer en el travestismo ni la copia?

W.P: Puede parecer curioso lo que voy a decir, pero cuando me toca bailar de mujer es cuando más hombre tengo que ser. Esa es la respuesta que hallo. La manera de rendir homenaje y respeto al ser femenino, no es justamente tratando de imitarlo, sino tratarlo con mucho cuidado, tratando de hallar la gestualidad de ese personaje y trasladarla a mí, sin abandonar mi cuerpo de hombre.



E.O: ¿Cómo y cuándo empieza usted a vivir sus personajes, para dar interpretaciones tan contundentes y completas?

W.P: Creo que con el tiempo he aprendido a hacerlo. No creo que en el 75, cuando empecé a bailar estos personajes, hayan estado del todo definidos, como lo están ahora. Era más el atrevimiento y arrojo de hacerlos. Pero he aprendido en el camino. Para bailar como bailo ahora, he aprendido a manejar la energía. De hecho es importante la disciplina y el entrenamiento, pero el aprender a bailar sólo es posible al estar en escena. Y más importante aún, cuando se tiene la oportunidad de bailar en diferentes escenarios y con diferentes públicos, alejados de los conocidos. La comunicación frecuente con los públicos también alimenta al bailarín, al actor.

E.O: ¿Cree que la danza tiene una misión?

W.P: Tal vez lo pensé en un momento de mi vida... y a veces uno puede creer que es mensajero de algo. Pero eso me parece un poco pretencioso. Prefiero pensar que la danza es un modo de expresión del ser humano, como cualquiera otra de las artes. Es un espacio en el que hombres, mujeres, niños y ancianos pueden expresar su dolor, su pena, su alegría, su placer, sus memorias, sus anhelos... El espectro de posibilidades es amplio.

Todas las artes tienen, más que la misión, la ambición de expresar la sociedad en la que viven, una danza será más valiosa cuando lo que lleva es el mundo de cosas al que pertenece. Y es tarea básica de la danza y las artes el expresar lo que somos individual y colectivamente.

E.O: ¿Cómo se imagina la vida si no fuera bailarín?

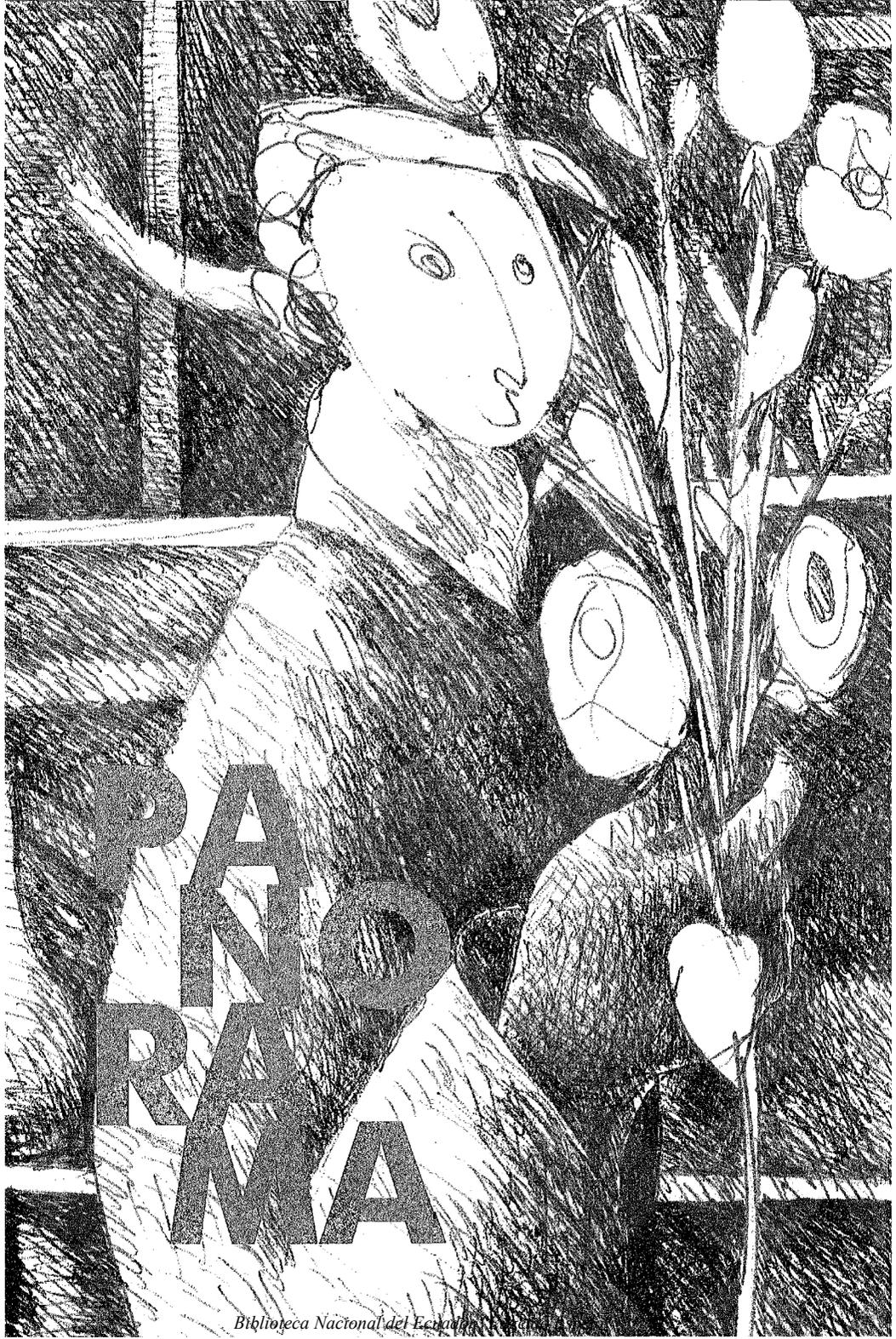
W.P: Me gustaría hacer pan y vino. De hecho, mi padre hacía vinos y uno de los recuerdos más hermosos que tengo es cuando a los 5 ó 6 años me ponía en el tonel a pisar la uva... Yo, como dije, no empecé a bailar en el vientre de mi madre como Isadora Duncan, pero sí empecé a bailar pisando la uva y también pisando el lodo, cuando nos tocaba hacer adobes en la casa, para levantar una media agua... otro momento de placer increíble.

Me gustaría ser una persona gorda, y tomar y comer... me gustan la comida y el vino, los bailes populares, los matrimonios, las festividades. Si no fuera bailarín, sería una persona gorda y feliz.

E.O: ¿No es feliz?

W.P: Me refiero a otro tipo de felicidad. Aunque, si no hubiera sido bailarín y no me hubiera permitido el sacar todo lo que me habita por dentro, no sé de qué otra manera hubiera podido expresarlo.





PA
R
A
R
A
R
A

El gran Ausente

POR SOFÍA LUZURIAGA JARAMILLO

¿Qué historiador no ha soñado, como Ulises, que podría alimentar las sombras con sangre a fin de interrogarlas?¹

LA MEMORIA QUE SE DESPIERTA

La lectura de una biografía es curiosa, sea esta visual o escritural. Parecería que todo tiene sentido, hasta los sinsentidos; que todo tiene razón de ser, hasta lo que no fue. Es curioso leer una biografía por su unidad y su volumen: todo junto. La dispersión inicial de los datos está oculta en el *proceso de producción* previo.

Nuestro interés investigativo, o merodeo, no encuentra todas las respuestas en un solo texto. Recorridos entre manuscritos, libros impresos, entrevistas, fotografías, videos, diarios, cartas, periódicos... Después de hilados los vínculos, comprendidas las lagunas, aceptados los silencios —increpados los silencios—, una suerte de macrotexto se configura y la narración, la trama, la vida se *asume* hilada. Nos enfrentamos entonces a seres excepcionales que desde la infancia labran su muerte y su recuerdo.

¿Son ellos los quienes labran? La cohesión de las biografías impresionista, trátase del ejercicio de biógrafos que claman en la coyuntura, de estrategias transhistóricas que labran cultos, o de investigadores que buscan un nuevo ordenamiento de lo dicho.²

La petición que se hace a la biografía es la de una narrativa estructurada. Cuando se trata de un *personaje histórico*, la petición proviene de grupos académicos: politólogos, historiadores, sociólogos... que piden, exigen, demandan labranza; proviene de una turba de líderes que quiere cosechar el capital simbólico de su *predecesor*; proviene de los discursos institucionales que buscan rostros para los monumentos de las diferentes calles, y emblemas para las fechas cívicas de unión y sentido nacional.

“A la memoria está ligada una pretensión, aquella de ser fiel al pasado; a este respecto, las deficiencias resultantes del olvido, [...], no deben ser tratadas de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región iluminada de la memoria, que nos enlaza con lo que ha pasado antes de que fuéramos memoria. Si podemos reprochar a la memoria revclarse como poco fiable, es precisamente porque ella es nuestra única fuente para significar el carácter pasado de aquello que declaramos recuerdo”.³ Escritos, imágenes, sonidos... activan la memoria, construyen el recuerdo y juegan con el olvido.

¿Qué huellas tenemos de Velasco Ibarra? Él, en el balcón presidencial, con sus gafas, su voz encendida increpando a los bolcheviques, la plaza llena, el micrófono que vibra. Algunos tenemos esta imagen; otros lo verán a caballo, visitando una obra por inaugurar; habrá quienes lo asocien con las primeras imágenes televisivas o con las noticias en la radio.

LAS IMÁGENES QUE ACREDITAN

Paralelamente a su estructuración narrativa, Robert Norris nos acerca a Velasco Ibarra con imágenes de diversos archivos visuales. Las fotografías insertas en dos secciones del primer tomo⁴ recuperan a su padre, madre, familia en general; su estancia educativa en el Colegio San Gabriel (Quito); su cargo como rector en el Colegio Santander (Sevilla, Colombia); sus visitas a lomo de mula por lugares remotos del país; su cercanía con un indio colorado; sus viajes internacionales...

Es decir, existe una recuperación, mediante archivo visual, que remite al lector a las filia-ciones de parentesco, culturales, institucionales, movimientos políticos, y personajes reconocidos a nivel internacional. Norris nos presenta una acreditación del personaje político a través de un hilado visual de acontecimientos relevantes.

Sin embargo, la acreditación no es solamente de Velasco, sino del mismo autor. En efecto, en el segundo tomo de su trabajo,⁵ una sección inserta de su correspondencia personal con el *ex-gobernante*, lo acredita como usufructuario de información de 'primera mano', y favorecido con una comunicación privilegiada: elemento altamente valorado en cuanto a fiabilidad y novedad de fuentes se refiere.

Mediante imágenes (reproducciones fotográficas de individuos o de textos), el lector se acerca a una propuesta narrativa específica. En el trabajo de Norris, el acercamiento está planteado en los términos de acreditación del personaje como relevante, comprometido, con trayectoria.

Por otra parte, si bien el investigador busca acreditar su lugar de enunciación como beneficiario de una cercanía privilegiada con Velasco, se debería ver también un intento de explicitación del proceso historiográfico, quién sabe si más en los responsables de la edición que en el propio autor.

Resulta de sumo interés acceder al cuestionario hecho en 1967, cuando el biógrafo pregunta sobre el recorrido escolar, ejercicio de cátedra, exilio en Argentina (1940-1943)... Accede el lector a la voz que se oculta en la narrativa ya estructurada, editada y publicada del *gran ausente*.

Sería impropio imputar a Norris el no 'hablar' del proceso de producción de su biografía de Velasco. Su empresa historiográfica no contemplaba ese paso en el resultado narrativo, sino como trabajo previo:



“Tal vez Velasco abrió las puertas a Norris pues confiaba en que escribiría la historia ‘objetiva’ sobre sus cinco presidencias, sustentada en la ‘verdad’. Siguiendo al historiador Leopold von Ranke, tanto Velasco Ibarra como Norris, sostienen que la historia debe ser contada ‘como ocurrió realmente’ [en nota al pie: citado por Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en *Nuevas formas de hacer historia*, editado por Meter Burke, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 17-18].”⁶

“Velasco aparentemente se impresionó con la seriedad, con el rigor intelectual e incluso con la *manera de vestir* de Norris. Este llevaba trabajando muchos años sobre su vida y época, y conocía muchos detalles tanto de estas como de su obra y la historia del velasquismo. Velasco, me imagino, se sentiría profundamente halagado por las atenciones, preguntas y conversaciones con un *joven investigador extranjero*, obsesionado por explicar su carisma, su calidad de hombre fuera de lo común, descripción, por lo demás, con la que el viejo político estaba de acuerdo.”⁷

La imagen juega también en la relación investigado-investigador. Norris presenta una imagen (de elementos simbólicos sociales, pero también de trayectoria investigativa) que hacen que Velasco establezca relación epistolar, facilite documentos, ordene al responsable del archivo del Banco del Pichincha “[...] atender con la gentileza que usted acostumbra, al distinguido historiador norteamericano, [...]”⁸

La lectura *tras bastidores*, aun estando explícita en la obra publicada, debería considerarse como punto necesario de análisis:

“Con frecuencia es esclarecedor aproximarse a los problemas por detrás, darles la vuelta. Para comprender los procesos de la memoria social, valdría la pena investigar la organización social del olvido, las reglas de exclusión, supresión o represión, y la pregunta de *quién quiere que quiénes olviden qué, y por qué*. En una sola frase, amnesia social.”⁹

En los años sesenta y setenta, ¿cuáles eran los procesos de la memoria trabajada por la historiografía, y validados por Norris?¹⁰ Verdad, objetividad, Ranke...¹¹ aparecen como imágenes escritas que apuntalan una respuesta, desde luego parcial. De ahí, que el enunciarse como *constructor* de un *producto historiográfico*, no se incluya dentro de la empresa del investigador. Dentro de la corriente positivista, su voz no tendría razón de ser ante la veracidad de los documentos que guiarían una escritura objetiva de los acontecimientos.

FILIACIONES CON EL RECUERDO

De los fragmentos recordados, recortados en el tiempo, nacen filiaciones, encuentros y desencuentros con los *personajes políticos* que conforman la *historia nacional*.

“Simón Bolívar fue el más apreciado de sus héroes personales. Por las lecturas de su madre, Velasco admiraba la vida y los escritos del Libertador desde una edad temprana. Sus cualidades personales fueron fuentes de inspiración para el joven. En la habitación donde estudiaba, guardaba un retrato de Bolívar en un pequeño marco de madera. Cada sábado, encendía una vela ante el retrato, como muchos lo hacían ante la imagen de un santo [en nota al pie: entrevista con José María Velasco Ibarra, 21 abril 1973].”¹²

“Vicente Rocafuerte, [...], era el arquetipo del ‘tirano liberal’ de los sueños de Velasco, quien profesó su admiración para este caudillo liberal en una serie de artículos publicados en 1923 [...]”¹³

“La figura de Gabriel García Moreno, [...], evocaba emociones mixtas en Velasco. [...] Reconocer a un hombre como un gran político no era lo mismo que hacerle un Santo, especialmente cuando todos sus defectos eran de conocimiento público.”¹⁴

Con diferentes grados —léase santificaciones—, Norris nos deja distinguir las filiaciones con el recuerdo, presentes en Velasco Ibarra. No podríamos olvidar que el *culto a Bolívar* era, y es, un elemento presente en los gobernantes de los países andinos, especialmente en aquellos que fueron parte de la Gran Colombia. Por haberla conformado, el *derecho de herencia* es palpable, y su uso estratégico, también.

Entre el culto popular y el culto racionalizado a Bolívar, de poca “perspicacia se necesita para advertir la maraña de relaciones que puede existir” entre ambos. Desenredar esa maraña puede resultar imposible, escasamente revelador, y “distracción la atención del aspecto más significativo del proceso, que es justamente esa interrelación que se habría intentado resolver”.¹⁵

La relación *filial* que muchos Norris en Velasco Ibarra está en el orden de la creencia, de la exaltación de virtudes incuestionables, de la permanencia en el tiempo. En efecto, cuando analiza la imagen del presidente, el investigador rescata una anécdota decidora. Su forma de enunciarla dice mucho también:

“El ejemplo de Bolívar siempre estuvo presente en Velasco. De ahí que comisionara al artista Víctor Mideros para que hiciera un retrato del Libertador para lucirlo en su despacho

presidencial. Tomó un interés muy personal en la obra. Quería una imagen que proyectara todas las características principales de Bolívar. Hizo que Mideros leyera varios libros, artículos y descripciones sobre Bolívar y le enviaba otros mientras trabajaba el lienzo. A pesar de las observaciones continuas de Velasco, Mideros no llegó a complacerle. Sin quejarse, Velasco colgó el cuadro en el despacho presidencial, pero al alzar la vista, exclamaría '¡Bolívar no fue con derrame de bilis!'.¹⁶

Al comparar al gobernante con Bolívar en la base del recuerdo, veríamos que los personajes han sido asimilados de maneras distintas. Bolívar llega a ser —mediante cuidado oficial, tergiversación historiográfica y academias especializadas— el "Padre de la Patria, juez, consor, guía y refugio".¹⁷ Velasco, si bien goza de vigencia como personaje histórico, no ha recibido la veneración y el cuidado para devenir "carácter de fuerza política, destinada a actuar sobre la conciencia nacional",¹⁸ aunque en su momento haya sido "un fenómeno ideológico episódico que permitió resolver ciertos impases coyunturales entre las distintas fracciones dominantes y un eficaz instrumento de control de capas populares, urbanas y rurales que no podían ser sometidas por los mecanismos tradicionales".¹⁹

El tratamiento de Velasco en el recuerdo, actualizado con biografías, estudios, documentales... propone acercamientos variopintos a su imagen. Para Moreano, su misma presencia como gobernante debe ser cuestionada:

"Se ha insistido en que Velasco Ibarra cubrió 40 años

de la vida política del país. Nada más falso; Velasco sólo gobernó 13 años en sus 5 administraciones [...]. Más bien el 'placismo' es el hecho político que encarna un proyecto definido impuesto en el Ecuador desde 1948, [...]. Galo Plaza ha sido quien ha conducido el carro del Estado ecuatoriano y Velasco el demagogo que saludaba a las masas desde el asiento posterior".²⁰

Hemos anotado la opinión de este analista a modo de ejemplo, y para apuntalar que sería de sumo interés establecer un ejercicio comparativo entre las diferentes visiones históricas, o afines, de la figura de Velasco, entre otras, la escrita por Segundo Ayala, *Ensayo biográfico*; Francisco Romero Albán, *Vida, pasión y muerte de Velasco Ibarra*; Juan Jacobo, *Barbaridades sin conciencia* y *El gran ausente*; Rafael Arizaga Vega, *Velasco Ibarra: el rostro del caudillo...* Así se llegaría a tener una noción ampliada del hombre-símbolo,²¹ que sin llegar a tener altar, tiene un espacio en la memoria nacional: ¿cómo llegó ahí?, ¿cómo, hasta hoy, saluda desde el balcón?

¿DESDE DÓNDE RECUERDA NORRIS?

Si antes habíamos mencionado que verdad, objetividad, Rankc... aparecían como imágenes que perfilaban la labor historiográfica de Norris, ahora es el momento de matizar la afirmación. Si bien su presencia no es explícita, las agrupaciones temáticas que elabora dicen mucho de su trabajo de *retroedición* (esquemáticamente, se puede definir como una hipótesis explicativa sujeta a varias condicionantes):

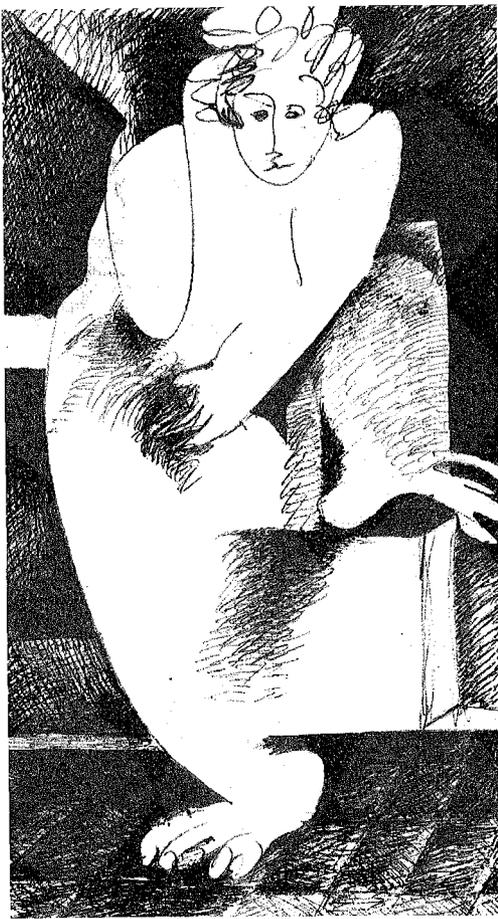
"No es la primera vez, y no será la última, que consta que el origen de los problemas propios del conocimiento histórico se encuentra en los documentos, en la crítica y en la erudición. En epistemología histórica, la tradición filosófica apunta demasiado alto; se pregunta si la explicación histórica se basa en causas o en leyes, pero olvida la retroedición, habla de inducción histórica y omite la labor de ordenación. Ahora bien, la historia de una época dada se va configurando por medio de serializaciones, por una investigación pendular de los documentos a retroedición, y viceversa, y los hechos mejor fundados son, en realidad, conclusiones que en gran parte son fruto de la retroedición".²²

Grupos temáticos

En efecto, las agrupaciones temáticas de Norris suponen una configuración serial, una integración de los documentos a estas series, un apuntalamiento casuístico... Es decir, un trabajo que organiza los elementos investigados.

No se trata de una narración cronológica *ad nauseam* de la vida de Velasco desde sus primeros pasos hasta su sepelio, con *arremetidas viscerales* de opinión o apologías del sentido. El investigador no trata de fundar un culto, entre otras razones, porque la figura estudiada no se presta para la esfera impoluta de la creencia, como ha quedado sugerido.

"Más allá de la obvia distinción entre modalidades —desde las famosas 'biografías no autorizadas', más cerca del *gossip* que de un género literario o científico, hasta aquellas que son producto de investigación—, y pese a innumerables ejemplos de biógrafos tan ilustres como sus biografiados,



para algunos la biografía estaría amenazada desde el origen por la tensión entre la admiración y la objetividad, entre una supuesta 'verdad' a restaurar y el hecho de que toda historia es apenas *una historia más* a contar sobre un personaje. Sujeta al riesgo de tornarse en monumento, en ejercicio de erudición, en obsesión de archivo o empalagoso inventario de mínimos accidentes 'significativos', también puede transformarse en un estilete contra su objeto".²³

Norris tensa la cuerda hacia la búsqueda de un 'verdad' a ser contada. Y en esa tensión perfila monumentos, hace ejercicio palpable de erudición, se obsesiona con las fuentes y no rehúye

inventario de accidentes, muchos de los cuales quedan excluidos del texto por la exposición programática en mente, se puede 'adivinar'. Es decir, los elementos antes anotados, lejos de ser una 'amenaza' en la escritura de la biografía, son elementos presentes con los cuales se tiene que negociar la propia postura en el ejercicio de investigación. ¿Hasta dónde enamorarse del personaje y cuándo desenamorarse?, ¿cuántas cartas se leen, cuántos laberintos se recorren en los archivos, cuánto perderse en la seducción de la palabra?

Los límites del investigador con el personaje estudiado llegan a perfilarse en el ejercicio positivo. Norris recurre

al tiempo para marcar la pauta de análisis y la proximidad con Velasco. En efecto, si revisamos la organización temática de los volúmenes, observaremos que están organizados a partir de un *tiempo crónico*, "que engloba la vida humana en tanto 'sucesión de acontecimientos', tiempo de nuestra existencia, de la experiencia común, continuidad donde se disponen, como 'bloques', los acontecimientos".²⁴

Ligado al *tiempo crónico* está el ejercicio de *retroedición* que habíamos mencionado. Así, los 'bloques' de vida de Velasco son organizados mediante hipótesis explicativas que ligan los eventos de forma aprehensible, comprensible, como una historia.

Si tentáramos una visión somera de las temáticas de Norris, tendríamos el siguiente recorrido:

En un primer bloque, se trata de comprender a ese Velasco aún perteneciente al espacio privado:

Padres: recorrido profesional del padre, filiación a la causa conservadora de la familia.

Velasco: juventud hilada por anécdotas, universidad retratada por filiaciones, vida profesional dicha mediante reconocimientos e implicaciones políticas, primer matrimonio.

Una vez esclarecidos estos elementos, el biógrafo se lanza a perfilar al Velasco del espacio público, cuando comienza su actividad como escritor en *El Día* (prensa liberal de Quito). Desde ese momento, además de las anécdotas y de las menciones al individuo privado, Norris irá consolidando temáticas constantes insertas en los distintos 'bloques' del *tiempo crónico*. La democracia y la dictadura, la política y el político, las limitaciones de los partidos y las doctrinas, la

moralidad y las masas, las relaciones internacionales, la defensa del territorio nacional, Bolívar... Todas, temáticas conductoras, pero lo interesante es que estas no están planteadas desde el investigador, sino desde el propio personaje.

Justamente, los temas anotados son los que Velasco afianza en su columna regular, en sus discursos, entre otros. Norris identifica estas 'huellas argumentativas', y las une mediante una narrativa biográfica. En este sentido se puede anotar que:

"La multiplicidad de las formas que integran el espacio biográfico ofrecen un rasgo común: *cuentan*, de distintas maneras, una historia o experiencia de vida. Se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, la *narrativa*, y están sujetas por lo tanto a ciertos procedimientos compositivos, entre ellos, y prioritariamente, lo que remiten al eje de la temporalidad. [en nota al pie Arfuch señala: M. Angenot (1989) distingue dos grandes modalidades del discurso: la *narrativa* y la *argumentativa*, distinción operativa que supone obviamente infinidad de cruces, mezclas y combinatorias, entre sí]"²⁵

Como bien distingue Angenot, las modalidades narrativas y argumentativas no son excluyentes entre sí. Norris ofrece un ejemplo y una complejización de la mezcla: son dos voces predominantes las que narran y argumentan. El biografiado y el biógrafo construyen el texto. Por lo tanto, tenemos ya dos modalidades narrativas, y dos argumentativas. El ejercicio que hace Norris, según pensamos, es que a partir de ellas construye una tercera, de la que resulta el texto biográfico final. De ahí, que su ejercicio expositivo se acerque y se aleje del personaje Velasco hasta llegar a un punto focal con la cuerda tendida hacia la 'verdad': Ranke recorre todo el proceso.

Las fuentes

"La diversidad de testimonios históricos es casi infinita. Todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca puede y debe informarnos acerca de él. [...] Del carácter maravillosamente disparejo de nuestros materiales nace, sin embargo, una dificultad en verdad lo suficientemente grave como para figurar entre las tres o cuatro grandes paradojas del oficio de historiador"²⁶

Habíamos señalado en líneas anteriores que, en la biografía del *gran ausente*, Norris se basa en dos voces predominantes en la construcción del texto. No obstante, otras voces lo integran y

lo configuran: las fuentes. Velasco es una de ellas, y con él sus escritos y demás *vestigios*.

Ahora, si nos remitimos a las páginas finales de cada uno de los volúmenes, estaremos entrando al mundo del *proceso previo* del investigador, y al mismo tiempo al *proceso selectivo* del redactor. En efecto, cada una de las notas al pie allí citadas, nos deja entrever por dónde deambuló Norris cuando construía la biografía de Velasco.

Entrevistas, archivos, comunicaciones con el gobernante, artículos de periódico, informes de ministros,... son las *huellas* que sigue el historiador para configurar sus hipótesis explicativas. Estos *trazos* –para retomar el léxico de Ricoeur– son múltiples; por lo tanto, las voces son asimismo variadas. En la variedad está el gusto, y también una de las realidades del proceso de investigación. Norris restringe sus fuentes a lo escritural. Aún las entrevistas son tomadas en su versión escrita, e integradas a la redacción como eventos o como corroboraciones.

No obstante, ver la restricción como un apego exclusivo a lo escritural es una manera de entender la operación del biógrafo Norris. Observar que discurso escrito y palabra dicha tienen en su argumentación el mismo estatuto y validez, es otra forma de acercarse a las opciones del autor. Así, la inclusión de las fuentes orales en su narrativa cuestiona, una vez más, la indeleble filiación al positivismo rankiano que se le podría adjudicar.

"Los tres momentos mencionados –el contenido temático, el estilo y la composición– están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado [...]. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los denominamos géneros discursivos"²⁷

Norris despliega su trabajo en el género discursivo de la biografía. Las fuentes que utiliza están en el signo de lo escritural. Existe un ejercicio de voces múltiples. Las voces son predominantemente institucionales (artículos de periódico reconocido, discursos del entorno gubernamental, entrevistas a *personajes* con cierto estatuto).

Empero, la inclusión de las *huellas* del pufleto, de las cartas, del discurso de la mujer de Velasco a las ciudadanas...²⁸ dejan ver un programa de recuperación de varios tipos de discurso, y tal vez es este uno de los puntos de mayor fuerza en el trabajo de Norris. Sus fuentes son heterogéneas, y asimismo los territorios en donde las busca. Si nos situáramos en la

semántica de la arqueología, basta imaginar el trabajo que implica rescatar los *vestigios* de una determinada comunidad en cien metros cuadrados. Análogamente, podemos considerar lo que implica una búsqueda *transdiscursiva* y *transterritorial* (no sólo Quito consta como espacio de investigación) en este trabajo biográfico: al menos cien metros cuadrados de papeles, en donde hay que evitar perderse, a partir de los cuales hay que contar una historia, desde los cuales Norris busca una aproximación objetiva al personaje de Velasco.

Ahora bien, de acuerdo con una de las tendencias actuales en el trabajo de fuentes y en la *operación historiográfica*, para emplear un concepto de Certeau, se podría insistir en la exclusión de actores sociales externos a la oficialidad, a la institución, o al círculo de poder. Sobre este punto trataremos más adelante, cuando nos remitamos a Velasco como eje articulador.

Por ahora, anolamos que, si bien una crítica por la exclusión de sectores marginales o subalternos en el discurso es válida, no se puede pedir a todos los investigadores que hablen en un mismo código, centren su atención en una sola problemática, identifiquen la necesidad real de la inclusión como su necesidad narrativa, aún más si se trata de investigadores con un 'tiempo psíquico'²⁹ distinto al de la historia social, estudios subalternos o de la cultura. Se caería nuevamente en una crítica poco comprensiva, anacrónica, y paradójicamente homogenizadora de los discursos analíticos.

El gran ausente

Hemos insinuado que Norris se quiere ausente del resultado historiográfico. No obstante, varias marcas anuncian su presencia: qué eventos se recuerdan, tematización, elección de fuentes, sistemas de acreditación... Él también deja sus trazos. A manera de conclusión, nos gustaría mencionar dos elementos más en los que el autor deviene presencia: la estructura general y los párrafos explícitos:

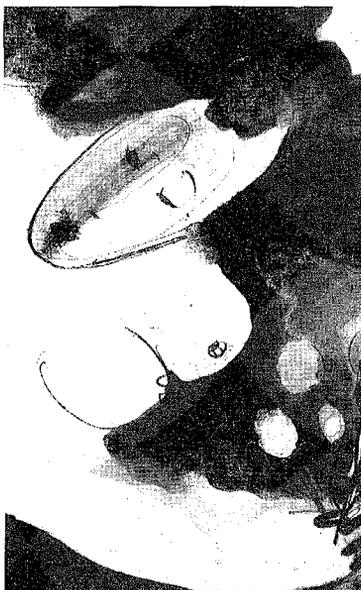
Los temas propuestos están englobados en una suerte de mecanismo expositivo macro. El contexto cercano es infaltable como apertura; dentro del contexto, los hitos del período marcan el arranque de la exposición. Luego, eventos puntuales y 'escenas dialógicas' —veáse pugna de poderes a varias voces— entre Velasco, sus opositores y sus simpatizantes acaparan las líneas.

Por otra parte, cuando se analizan sus diversos períodos gubernamentales, su accionar en el campo de la educación, obras públicas,

problemas financieros del Estado y relaciones internacionales, se observan los hilos selectos de Norris. La del ausente biógrafo es palpable; sólo en algunos retazos narrativos, su presencia es voluntaria.

Efectivamente, en pocas ocasiones la posición es explícita. ¿Qué quiere Norris que recordemos explícitamente? Al Velasco de la esfera pública bajo los signos del carisma y de lo nacional. Antes de narrar el primer velasquismo, habla sobre "el surgimiento de una figura carismática".³⁰ Ahí lo retrata como el hito de una nueva época, como el que desmantela el status quo anterior. Más tarde, al finalizar el primer tomo,³¹ plantea a Velasco como "la personificación nacional", y excepcionalmente se vale de voces anónimas que acreditan este criterio, ¿forma de ser anónimo también?

Bastan estas dos 'intervenciones directas' para entender parte de los signos con los que se hablará de Velasco (ratificamos lo de *parte*, e insistimos en el *signo*). Dentro del estilo argumental de Norris no está ser el eje de su producto, en este caso una biografía. Probablemente sería un ejercicio actual el que, en una biografía, el investigador tome el rol protagónico. Velasco es el protagonista; Norris, una suerte de Ulises que quiere alimentar su sombra (su ausencia), para hacerla escrita (presencia).





Notas

- 1 MARC BLOCH, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, María Jiménez y Danielle Zaslavsky, trad., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 167.
- 2 Anótese que el clamor y la estrategia no son privativos de biógrafos o hacedores de cultos. Los investigadores pueden, desde luego, compartir dichas categorías, y hacerlas pasar por ciertas, dada su aparente impunidad objetiva.
- 3 PAUL RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 26. Traducción libre del francés.
- 4 Entre las páginas 130 y 131; entre 256 y 247 de la presente edición: Robert Norris, *El gran ausente. Biografía de Velasco Ibarra*, tomos I y II, Quito, Libri Mundi / Enrique Grosse-Luermern, 2004.
- 5 Entre las páginas 264 y 265 de la presente edición.
- 6 CARLOS DE LA TORRE, "Estudio Introductorio", en Robert Norris, *El gran ausente. Biografía de Velasco Ibarra*, Libri Mundi / Enrique Grosse-Luermern, Quito, 2004, p. 13.
- 7 *Ibid.*, p. 15. Las itálicas son nuestras.
- 8 Carta manuscrita de Velasco Ibarra fechada el 14 de noviembre de 1966, en *El gran ausente*, tomo II, segunda sección de reproducciones fotográficas.
- 9 PETER BURKE, *Varieties of Cultural History*, Gran Bretaña, Cornell University Press, 1997, p. 57. Traducción libre del inglés.
- 10 Varios son los procesos trabajados en un mismo marco temporal.
- 11 LEOPOLD VON RANKE, historiador asociado con la corriente positivista historiográfica; ya mencionado en la cita de Carlos de la Torre.
- 12 ROBERT NORRIS, *El gran ausente*, tomo I, p. 116.
- 13 *Ibid.*, p. 117.
- 14 *Ibid.*, p. 119.
- 15 Cita y paráfrasis de lo expuesto por Germán Carrera Damas, *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, p. 221. Retomamos sus conceptos de 'popular' y 'racionalizado' sin adherirnos a la división.
- 16 ROBERT NORRIS, *El gran ausente*, tomo II, pp. 70-71.
- 17 GERMÁN CARRERA DAMAS, *El culto a Bolívar*, p. 232.
- 18 *Ibid.*, p. 229.
- 19 ALEJANDRO MOREANO, "El sistema político en el Ecuador contemporáneo", en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11, Época republicana V, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1991, p. 193.
- 20 *Ibid.*, p. 193 en nota al pie.
- 21 Concepto trabajado por Germán Carrera Damas, *El culto a Bolívar*, p. 228.
- 22 PAUL VEYNE, *Cómo se escribe la historia. Foucault revolucionó la historia*, Madrid, Alianza Editorial, Joaquina Aguilar, trad., 1984, p. 105. En páginas anteriores del texto, se encontrará una profundización sobre el concepto de retroedición.
- 23 LEONOR ARFUCH, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 106-107.
- 24 *Ibid.*, p. 89, cuando la autora se refiere al deslinde de las nociones temporales planteadas por Benveniste.
- 25 *Ibid.*, p. 87.
- 26 MARC BLOCH, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, p. 174.
- 27 Cita de Hajitún referida en Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 54.
- 28 Carta de Ester Silva dirigida a las 'Damas ecuatorianas' y publicada en *El Día*, en Robert Norris, *El gran ausente*, tomo I, pp. 209-210.
- 29 Nos valemos aquí de una noción de Benveniste que define el tiempo psíquico como el de los individuos, "variable según sus emociones y su mundo interior". Noción recogida por Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 89.
- 30 ROBERT NORRIS, *El gran ausente* *Ibid.*, pp. 297-298.
- 31 *Ibid.*, pp. 297-298.

Las Sinfonías de Luis Humberto Salgado



POR DIEGO GRIJALVA Y OLGA DOBROVOLSKAYA

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA SINFÓNICA

El más importante aporte musical del compositor Salgado está relacionado con su obra sinfónica. Es precisamente el tipo sinfónico de pensamiento musical el que mejor caracteriza la individualidad creadora del compositor:

A través de su sinfonismo, Salgado pone de manifiesto y realiza sus concepciones teóricas y estéticas y sus innovaciones técnico-musicales. Es allí, además, donde el compositor resuelve problemas fundamentales: la forma y la dramaturgia del conjunto, la arquitectónica de la obra, el *melos* y el género.

Salgado comienza a trabajar en sus sinfonías a partir de 1945. Compose no diez sinfonías, como se indica en el catálogo de Arturo Rodas, sino nueve, ya que la *Sinfonía de ritmos vernaculares*, constituye una nueva redacción de la primera, la *Sinfonía andina, ecuatoriana*. En ella reduce el material musical, haciéndolo más cómodo para la ejecución.

En los círculos musicales del Ecuador de la época, se decía, en broma, que el maestro Salgado había compuesto nueve sinfonías como Beethoven.

A continuación, una revisión general de las sinfonías de Salgado:

- Sinfonía No. 1: *Andina, ecuatoriana*, en sol menor (1945-1949). Su segunda redacción data de 1972 y tiene la denominación de *Sinfonía de ritmos vernaculares*.
- Sinfonía No. 2: *Sintética No. 1*, en re menor (1953).
- Sinfonía No. 3: *Sobre un tema rococó, A. D. H. G. E.*, en re mayor (1954-1955).
- Sinfonía No. 4: *Ecuatoriana*, en re mayor (1957).
- Sinfonía No. 5: *Neo-romántica* (1958).
- Sinfonía No. 6: *Para cuerdas y timbales*, en mi menor (1968).
- Sinfonía No. 7: *Dedicada a la memoria de Beethoven* (1969-1970).
- Sinfonía No. 8: *Dedicada al sesquicentenario de la Batalla de Pichincha*, en mi menor (1972).
- Sinfonía No. 9: *Sintética No. 2*, en re mayor (1977).



Notas

- 1 MARC BLOCH, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, María Jiménez y Danielle Zaslavsky, trad., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 167.
- 2 Anótese que el clamor y la estrategia no son privativos de biógrafos o hacedores de cultos. Los investigadores pueden, desde luego, compartir dichas categorías, y hacerlas pasar por ciertas, dada su aparente impunidad objetiva.
- 3 PAUL RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 26. Traducción libre del francés.
- 4 Entre las páginas 130 y 131; entre 256 y 247 de la presente edición: Robert Norris, *El gran ausente. Biografía de Velasco Ibarra*, tomos I y II, Quito, Libri Mundi / Enrique Grosse-Luemern, 2004.
- 5 Entre las páginas 264 y 265 de la presente edición.
- 6 CARLOS DE LA TORRE, "Estudio Introductorio", en Robert Norris, *El gran ausente. Biografía de Velasco Ibarra*, Libri Mundi / Enrique Grosse-Luemern, Quito, 2004, p. 13.
- 7 *Ibid.*, p. 15. Las itálicas son nuestras.
- 8 Carta manuscrita de Velasco Ibarra fechada el 14 de noviembre de 1966, en *El gran ausente*, tomo II, segunda sección de reproducciones fotográficas.
- 9 PETER BURKE, *Varieties of Cultural History*, Gran Bretaña, Cornell University Press, 1997, p. 57. Traducción libre del inglés.
- 10 Varios son los procesos trabajados en un mismo marco temporal.
- 11 LEOPOLD VON RANKH, historiador asociado con la corriente positivista historiográfica; ya mencionado en la cita de Carlos de la Torre.
- 12 ROBERT NORRIS, *El gran ausente*, tomo I, p. 116.
- 13 *Ibid.*, p. 117.
- 14 *Ibid.*, p. 119.
- 15 Cita y paráfrasis de lo expuesto por Germán Carrera Damas, *El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, p. 221. Retomamos sus conceptos de 'popular' y 'racionalizado' sin adherirnos a la división.
- 16 ROBERT NORRIS, *El gran ausente*, tomo II, pp. 70-71.
- 17 GERMÁN CARRERA DAMAS, *El culto a Bolívar*, p. 232.
- 18 *Ibid.*, p. 229.
- 19 ALEJANDRO MOREANO, "El sistema político en el Ecuador contemporáneo", en Enrique Ayala Mora, ed., *Nueva historia del Ecuador*, vol. 11, Época republicana V, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1991, p. 193.
- 20 *Ibid.*, p. 193 en nota al pie.
- 21 Concepto trabajado por Germán Carrera Damas, *El culto a Bolívar*, p. 228.
- 22 PAUL VEYNE, *Cómo se escribe la historia. Foucault revolucionó la historia*, Madrid, Alianza Editorial, Joaquina Aguilar, trad., 1984, p. 105. En páginas anteriores del texto, se encontrará una profundización sobre el concepto de retroedición.
- 23 LEONOR ARFUCH, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 106-107.
- 24 *Ibid.*, p. 89, cuando la autora se refiere al deslinde de las nociones temporales planteadas por Benveniste.
- 25 *Ibid.*, p. 87.
- 26 MARC BLOCH, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, p. 174.
- 27 Cita de Bajtin referida en Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 54.
- 28 Carta de Ester Silva dirigida a las 'Damas ecuatorianas' y publicada en *El Día*, en Robert Norris, *El gran ausente*, tomo I, pp. 209-210.
- 29 Nos valemos aquí de una noción de Benveniste que define el tiempo psíquico como el de los individuos, "variable según sus emociones y su mundo interior", Noción recogida por Leonor Arfuch, *El espacio biográfico*, p. 89.
- 30 ROBERT NORRIS, *El gran ausente* *Ibid.*, pp. 297-298.
- 31 *Ibid.*, pp. 297-298.

Las Sinfonías de Luis Humberto Salgado



POR DIEGO GRIJALVA Y OLGA DOBROVLSKAYA

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA SINFÓNICA

El más importante aporte musical del compositor Salgado está relacionado con su obra sinfónica. Es precisamente el tipo sinfónico de pensamiento musical el que mejor caracteriza la individualidad creadora del compositor.

A través de su sinfonismo, Salgado pone de manifiesto y realiza sus concepciones teóricas y estéticas y sus innovaciones técnico-musicales. Es allí, además, donde el compositor resuelve problemas fundamentales: la forma y la dramaturgia del conjunto, la arquitectónica de la obra, el *melos* y el género.

Salgado comienza a trabajar en sus sinfonías a partir de 1945. Compone no diez sinfonías, como se indica en el catálogo de Arturo Rodas, sino nueve, ya que la *Sinfonía de ritmos vernaculares*, constituye una nueva redacción de la primera, la *Sinfonía andina, ecuatoriana*. En ella reduce el material musical, haciéndolo más cómodo para la ejecución.

En los círculos musicales del Ecuador de la época, se decía, en broma, que el maestro Salgado había compuesto nueve sinfonías como Beethoven.

A continuación, una revisión general de las sinfonías de Salgado:

- Sinfonía No. 1: *Andina, ecuatoriana*, en sol menor (1945-1949). Su segunda redacción data de 1972 y tiene la denominación de *Sinfonía de ritmos vernaculares*.
- Sinfonía No. 2: *Sintética No. 1*, en re menor (1953).
- Sinfonía No. 3: *Sobre un tema rococó, A. D. H. G. E.*, en re mayor (1954-1955).
- Sinfonía No. 4: *Ecuadoriana*, en re mayor (1957).
- Sinfonía No. 5: *Neo-romántica* (1958).
- Sinfonía No. 6: *Para candelas y timbales*, en mi menor (1968).
- Sinfonía No. 7: *Dedicada a la memoria de Beethoven* (1969-1970).
- Sinfonía No. 8: *Dedicada al sesquicentenario de la Batalla de Pichincha*, en mi menor (1972).
- Sinfonía No. 9: *Sintética No. 2*, en re mayor (1977).

Dos son los principios fundamentales de constitución de la forma característicos del compositor. El primero está basado en la oposición dialéctica y el enfrentamiento de los temas, en los cuales la síntesis es la suma de la tesis y la antítesis. El segundo, igualmente dialéctico, está basado en el crecimiento-germinación de un tema a partir de un núcleo fundamental. Ambos principios expresan la multiplicidad a través de la unicidad, la pluralidad a través de la singularidad que marca el nacimiento de toda una estructura sonora a partir de un único tono-unísono.

La concepción dramaturgica del compositor es convincente. A través de la evolución y el desarrollo de imágenes, figuras y metáforas musicales, el compositor llega a la confirmación de lo que parece ser su postulado básico: la reafirmación de la propia identidad y de la identidad nacional en su totalidad.

El mundo imaginario-metafórico de sus sinfonías es vivo y variado, influido por la aproximación a los géneros populares. Ellos definen la atmósfera espiritual de la música de Salgado, delineando la imagen nacional y el ser del pueblo ecuatoriano.

Magistralmente es utilizado el rico colorido de la orquesta sinfónica. La característica específica de las imágenes musicales está relacionada con un colorido tímbrico instrumental aislado o con diversos grupos orquestales. Substancialmente se utilizan las potencialidades expresivas de los ritmos nacionales en combinación con la técnica contrapuntística. La dodecafonía de Salgado es específica, ya que se apoya en las melodías pentatónicas autóctonas. Así se define la originalidad del colorido sonoro de su sinfonismo.

La individualidad única de la experiencia creadora de Salgado en el campo del sinfonismo, para el Ecuador, es indiscutible. La música ecuatoriana pasaba, en los años 40, por una etapa histórica de transición de la música semi-dilectante, basada en temas folclóricos e identificada con la música romántica tonal, a la estética del modernismo y de la comprensión seria y profunda del *melos* autóctono. Por esto, la obra de Salgado puede ser vista como un fenómeno de transición en la cultura musical ecuatoriana.

Solamente en la actualidad los ecuatorianos están listos para la percepción de su música con toda la complejidad de su tela polifónica orquestal, su lenguaje musical y sus recursos técnicos contemporáneos.

Ordinariamente, al seguir la obra de los artistas, se trata de establecer las etapas evolutivas del proceso creador. Pero ya que Salgado

comienza a componer grandes obras sinfónicas a la edad de 50 años, puede decirse que él se manifiesta desde el principio como un artista maduro. Sus obras lo muestran como un creador profundo, multifacético, dirigido a personificar la historia de su pueblo en los diversos aspectos de su vida a través de su variada, pintoresca y emocional iluminación en el folclor ecuatoriano. No sólo en la música de sus obras, sino también en sus denominaciones, están reflejadas imágenes épicas, heroicas, trágicas, pastorales, líricas (por ejemplo, en las sinfonías *Ecuador* o *La Batalla de Pichincha*), etc., que tratan de describir un mundo nacional multifacético.

En la *Sinfonía andina, ecuatoriana* (No. 1, de ritmos vernaculares), de 1945, Salgado adopta la estructura del ciclo sinfónico de los clásicos vieneses y la asimila en base a la música autóctona ecuatoriana.

Ecuadoriana transmite una realidad vivencial a través de sus imágenes. En ella hay paisajismo, descripción a través de los géneros y lírica. Se muestra la idiosincrasia del país, su cultura. El carácter popular está expresado a través de la danza.

Además, la primera sinfonía está emparentada con la sexta por la presencia de instrumentos de percusión, particularmente los tímboles. La sinfonía es interesante por el uso de su *leitmotiv* básico extraído de la serie pentatónica, que se volverá característico de la obra de Salgado. Constituye la exaltación de los cinco sonidos, sobre la base de los cuales se elabora toda la dramaturgia.

La segunda sinfonía de Salgado, *Sintética No. 1* (1953), contradice los principios estructurales de la primera sinfonía en tanto presenta el ciclo sinfónico como una "sinfonía en un movimiento", cimentado en el desarrollo continuo, ininterrumpido. Lo mismo sucede con la *Sinfonía sintética No. 2* (1977), en donde se conservan los principios de ese "desarrollo continuo" y la idea de la "síntesis". Ambas sinfonías, sin embargo, son diferentes tanto por la temática como por la estructura (de acuerdo con la concepción de su autor, en la *Sinfonía andina* todos los movimientos deben estar separados y satisfacer los requerimientos de un esquema específico).

En las sinfonías *Sintética No. 1* y *No. 2*, Salgado utiliza la concepción del romanticismo tardío del *Poema sinfónico en un movimiento* de Liszt, en conjunción con la concepción de la forma sinfónica de los clásicos vieneses.

El compositor vuelca todos los movimientos en un único impulso, tratando de mostrar su indivisibilidad, aunque sea en los límites precisos de

la forma, por más contradictorio que esto parezca. Así mismo, se crea una especie de antítesis de la concepción clásica.

En las sinfonías *Sintéticas*, se nota una concepción más intelectual. Salgado plantea allí los problemas de personalidad e identidad de sus raíces, del origen de las culturas y de su fusión en una totalidad, fenómeno consubstancial del mestizaje.

La tercera sinfonía, *Sobre un tema rococó* (1954), es una estilización bucólica, sin conflictos, construida en base a danzas barrocas europeas. Los tres primeros movimientos están escritos en formas muy precisas, en cuanto a su estructura. El cuarto movimiento presenta una forma de desarrollo continuo. Utilizando la serie como fundamento del tema, Salgado busca los más adecuados principios tanto de desarrollo como de estructuración formal.

La cuarta sinfonía, *Ecuatoriana* (1957), es una obra folclórica abstracta que plasma la idea de la confrontación de culturas y religiones, aunque en la sinfonía están presentes, todavía, elementos paisajistas y descriptivos.

La quinta sinfonía fue definida y titulada por el propio compositor como *Neo-romántica* (1958).

La sexta sinfonía, *Para cuerdas y tímboles* (1968), es la sinfonía del dolor, la desesperación, lo irremediable, lo irreparable e irreversible.

La séptima sinfonía, de 1970, es la sinfonía beethoveniana de la producción del compositor. Es una obra épico-heroica, con elementos de género en el movimiento final (descripción de fiesta, feria).

En la octava sinfonía *La Batalla de Pichincha* (1971-1972), el compositor dramatiza las imágenes de la lucha revolucionaria y la liberación del yugo español a través de la pintura de cuadros de confrontación tensa y titánica en un aspecto trágico.

La concepción monotemática, el nacimiento-germinación de un tema a partir de otro y su posterior conducción al conflicto, el extenso uso del contrapunto como la técnica más adecuada para la utilización de la serie que conserve, sin embargo, los principios de la sinfonía clásica, la lucha de los opuestos para la consecución de una nueva imagen, el desarrollo continuo del tema, la unificación de los principios de las escuelas vienesa y neo-vienesas, el *leitmotiv* como idea *fixe*, la maestría en el desarrollo, sea este polifónico, temático, por motivos, tímbrico, de factura o dinámico, la muy sensible captación auditiva de la orquesta (imágenes tímbricas), el sentido arquitectónico

de la forma: estos son los valores fundamentales del sinfonismo de Salgado.

Salgado asume el papel funcional de los movimientos del ciclo sinfónico generado en el clasicismo. Imágenes poderosas y enérgicas se desarrollan a través de su confrontación en los primeros movimientos del ciclo sinfónico. Los segundos movimientos son líricos y se apoyan en la temática nacional. Los terceros movimientos son *scherzosos* en carácter y género. Los movimientos finales son fluidos, brillantes, triunfales, escritos en forma de sonata o de desarrollo continuo.

Un papel especial cumple, en las sinfonías de Salgado, la introducción (heredada de Haydn). Ordinariamente, contiene la información figurativa-emocional. Es allí en donde se exponen los temas. En Salgado, la introducción se asemeja a una micro sinfonía en la que se definen el carácter del conflicto y los principios de su desarrollo.

La coda asume, por lo general, la función de segundo desarrollo, acentuando dramáticamente aquel material que jugó un papel importante en el desenvolvimiento sinfónico y actuando como *leitmotiv*. Hay que anotar la importancia de los episodios que son resaltados por el compositor y que se localizan en los límites de la forma: antes del desarrollo, antes de la reexposición y antes de la coda.

A través de sus sinfonías, se descubre el profundo conocimiento que tiene el compositor de las tradiciones de la literatura musical universal (sobre todo de Beethoven y Liszt), en el tratamiento de la forma, la orquestación, la dramaturgia tímbrica y la correlación entre el carácter de las imágenes y la factura orquestal.

El mundo figurativo, imaginario y metafórico de las sinfonías de Salgado está claramente dividido en dos esferas:

La primera es paisajista, contemplativa de la naturaleza y presenta diseños descriptivos (sinfonías 1 y 3, suites de género donde el sanjuanito constituye el primer movimiento). En este grupo están presentes tanto formas y géneros europeos como géneros dancísticos ecuatorianos de carácter alegre; la música es luminosa, prístina, extrovertida y de fácil percepción.

La segunda corresponde a un mundo interior de angustia, de zozobra, de sufrimiento, de sueños irrealizados, de cuestionamientos retóricos, de búsqueda de uno mismo. Coincide, en cuanto a la realización musical, con la monotemática y el desarrollo continuo. Este mundo está presente en las sinfonías 4, 6, 8 y en las dos *Sintéticas*. Estas sinfonías, de difícil percepción, utilizan el folclor de manera colateral.

Salgado se encontró solitario en su búsqueda. Muchas de sus composiciones resultaban extrañas e incomprensibles para sus contemporáneos. Su personalidad orgullosa, que sólo externamente mostraba aplomo, provocaba una susceptibilidad peculiar ante el rechazo de su música. Sin embargo, él comprendía que su vocación y su deber eran componer precisamente aquella música como él la escuchaba, sin necesidad de explicarla.

CONCLUSIÓN

Para el ambiente musical ecuatoriano de aquel tiempo, Salgado representa un fenómeno de talento y amor al trabajo. Ninguno de los compositores ecuatorianos ha dejado una tan rica y variada herencia creadora. La incansable búsqueda de nuevas ideas, el inagotable trabajo profesional, el afán por el perfeccionamiento de su estilo musical, todo esto caracterizó a Salgado como compositor.

El sistematizó, en su obra, las formas, géneros y correlaciones fundamentales del *melos* autóctono con los 12 tonos de la tradición musical europea, descubriendo la cercanía de sus profundos principios. Salgado, además, está estrechamente relacionado con todos los fenómenos culturales, sociales y políticos característicos de los años 30 a los 60.

En cada una de sus obras, Salgado abre nuevos mundos y horizontes artísticos.

Especial valor tienen la personalidad y la obra de Salgado por el hecho de que, ya en los tempranos períodos de conformación de la Escuela Nacional de Composición, logro asimilar y plasmar, en su obra, algunas tendencias propulsoras del pensamiento musical del siglo XX. La artísticamente convincente síntesis de los 12 tonos y la tradición autóctona, en sus obras, abre una nueva perspectiva en el ulterior desarrollo de la música ecuatoriana. La originalidad y autenticidad otorgadas a esta síntesis por el hecho de apoyarse en el folclore nacional, introduce, en el contexto musical del siglo XX, un estrato musical específico y da a conocer a la tradición nacional ecuatoriana más allá de sus fronteras.

El camino trazado por Salgado será continuado por las siguientes generaciones de compositores ecuatorianos, ya por la orientación nacionalista conjugada con la visión moderna y universal, ya por la apertura hacia las innovaciones más atrevidas.



La enseñanza

Espacio de convergencia de los territorios del saber

Resulta casi inconcebible reconocer cuánto representan cien años en días y horas y los cambios suscitados en nuestro país y en el mundo en este período. ¿De qué manera sobrevivir a este vertiginoso caudal de acontecimientos? Una respuesta tentativa podría ser: mediante la voz y el saber. La voz representada en la escritura y la sabiduría reflejada en la lectura e interpretación de la realidad, con sus distintos matices e infinitas posibilidades, y el compartir las experiencias con el otro, principio y fin de toda alteridad. Existen personas que han armonizado esta operación en la práctica de la escritura y la enseñanza. Uno de esos personajes es Darío Guevara, quien vivió, con una dedicación sin precedentes, dedicado a la investigación y divulgación del conocimiento en el transcurso de su vida.

Darío Guevara nació el 8 de abril de 1905, bajo el influjo de Aries, en la ciudad de Ambato, la misma ciudad de Juan Montalvo, que por coincidencia vio la luz el 13 de abril, es decir en el mismo mes del autor analizado, fecha que se consagró a la celebración del Día del Maestro en nuestro país; también lugar de nacimiento de Juan León Mera, autor que fue estudiado, mimiosamente, por Guevara en una biografía llamada *Juan León Mera o el hombre de las cimas*, con el pseudónimo de Pepito Tenazas, y que obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional auspiciado por el Ministerio de Educación en 1942. Estas descripciones sirven para ubicar algunas de las aristas que constituirían la preocupación investigativa del autor.

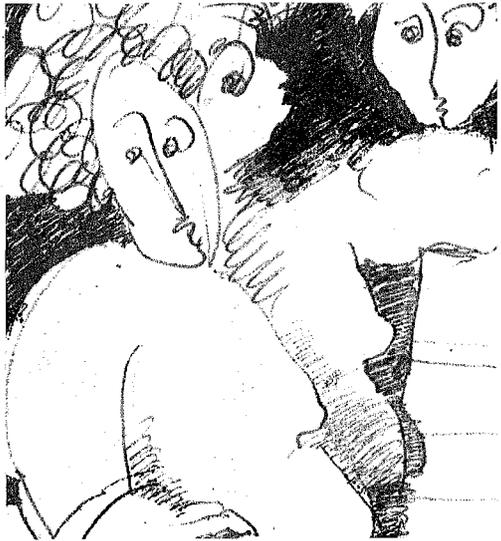
Entre la cantidad de escritos desarrollados por Guevara tenemos: *Monografía del cantón Rumiñahui*; el ya mencionado *Juan León Mera o el hombre de las cimas*; *Puerta del Dorado*; *Quijote y maestro, biografía de Juan Montalvo*; *Juan Benigno Vela*; *Esquema*

POR LEÓN ESPINOSA

didáctico del folklore ecuatoriano; *Presencia del Ecuador en sus cantares*; *Tradiciones etiológicas del Ecuador*; *Psicopatología y pedagogía del cuento infantil*; *Breve ojada sobre el desarrollo científico*; *Las inmigraciones europeas constituyen un peligro para los pueblos de América*; *La literatura infantil y la fábula didáctica*; *Rimas escolares*; *Monografía del cantón Pelileo*; *Presencia del Ecuador en sus Cantares*; *La sabiduría de Sancho en la novela ecuatoriana*; *Un mundo mágico-mítico en la Mitad del Mundo*, *Folklore Ecuatoriano*, éstas al margen de las obras inéditas.

Como se desprende de sus títulos, los ámbitos por los que se interesó Guevara fueron múltiples: la literatura, la crítica literaria, la pedagogía, el folclore y temas relacionados con el psicoanálisis; anticipándose así a su tiempo a través de una propuesta escrituraria donde hay indicios de multidisciplinariedad cuando aún el saber tenía un marco plenamente definido para cada campo.

Producto de su bagaje creativo, la Academia Internacional –Sociedad de Literatos–, con sedes en Roma, París, Londres, Nueva York, La Habana, Atenas y Vancouver le otorga el título de doctor honoris causa, adicional a su formación de profesor de segunda enseñanza de Castellano y Literatura, obtenido en el Instituto Superior Juan Montalvo. Es difícil exponer la vastedad de la obra de Guevara en estas líneas; por tanto, se han elegido algunos textos que dan cuenta de sus principales inquietudes. El primero: *La sabiduría de Sancho en la novela ecuatoriana*, se refiere, en cierta forma, al Quijote, cuyo cuarto centenario de publicación se celebra



este año. En este texto el principal personaje es Sancho Panza, expresión de lo popular¹, aquél que encarna la cordura y sirve como punto esencial para auxiliar al hidalgo personaje buscador de utopías en el reconocimiento de su entorno.

Al margen de la inclusión de Sancho como representación de lo popular, un hecho destacable en la propuesta de Guevara es el intento de buscar la intertextualidad, categoría aún lejana, no definida, en nuestro entorno en aquel año (1965); sin embargo, ya se la percibe. Al aproximarnos a su practicidad expone el conocimiento que encierran los refranes, y las claves para entender la vida en su sentido más profundo. Tres son las creaciones literarias ecuatorianas en las cuales se reivindica la capacidad poética del refranero popular, evocada en la figura de Sancho en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, una de las obras

capitales de Juan Montalvo; *Don Quijote en la Gloria*, escrita por Carlos Bolívar Sevilla, y, finalmente, *Don Balón de Baba*, de Alfredo Pareja Diezcanseco. Al finalizar *La sabiduría de Sancho*, se hace un recuento de los refranes, adagios, sentencias que constan en las cuatro obras contrastadas.

Uno de los hechos más destacables en la obra de Guevara es la incorporación de una acepción de pueblo, hecho que no se contemplaba aún en el imaginario nacional, en la poesía popular. En esta vertiente tenemos *La presencia del Ecuador en sus cantares*, texto en el que se aproxima a la apropiación de la lengua de Castilla por parte de los habitantes de esta región y su actitud camaleónica respecto a los usos de la lengua entre la dominación y la emancipación, lo mismo en la Colonia que en la República, con una construcción particular del sentido de región.

A propósito de las relaciones de poder, Santiago Páez en su análisis sobre la poesía popular en el período 1925-1960², sostiene: "Al contrario que Mera, Darío Guevara afirma que, por curioso que parezca, el pueblo está siempre a favor de los grupos políticos y sociales que impugnan el poder tradicional; así señala como un ejemplo que, en los últimos años del siglo pasado y los primeros de este, Alfaro y toda la Revolución Liberal fueron alabados y estimulados en sus creaciones poéticas". Cabe señalar que allí se evidencia una relación del pueblo con el poder de doble vía³, de un pueblo más activo a través de manifestaciones y creaciones, con lo cual se establecen vías particulares de interrelación y a su vez de interpelación, que posiblemente son formas de sobrevivencia y de participación en formas nuevas de poder. Es decir que Mera y Guevara tendrían razón, aunque en el segundo se manifiesta la noción de lo popular con un esquema que cuestiona lo instituido y busca en su expresión liberarse espacial, temporal y políticamente de una sociedad pasiva.

Otro texto en la misma línea del anterior es el llamado *Lenguaje vernáculo en la poesía popular ecuatoriana*, que fue el discurso de investidura de Guevara en la Real Academia de la Lengua. En este trabajo se pretende evidenciar el mestizaje a partir de los distintos vocablos provenientes del quichua. Para el efecto, establece un glosario alfabético de las expresiones cotidianas, por ejemplo las onomatopéyas: achachay, arraray, atatay, carajo, para expresar frío, calor, asco indignación respectivamente. También constan otro tipo de

expresiones propias: albazco, composición musical; guagua, como niño; longo, con el significado de joven; pile, igual a poco; pupo, ombligo, entre numerosas expresiones de uso frecuente hasta hoy. Aquí podemos incluir al hecho literario, si ubicamos en este ámbito a la poesía popular, asociado con el folclor⁴ como estructura próxima a la antropología. La importancia del autor radica en plantear la necesidad de reflexionar sobre las manifestaciones de la denominada "cultura popular", que había sido sometida al desdén de la "cultura oficial".

Para realizar un boceto de la cultura popular en la obra de Guevara, se debe considerar la consonancia entre lo mágico y lo simbólico en *Un mundo mágico mítico en la Mitad del Mundo*, en la que se refiere a la relación de ciertas prácticas rituales semejantes entre la tradición católica y la indígena, al sentido simbólico de los indígenas de la Sierra frente a los del Oriente y a la costumbre de rendir culto a los muertos, sea desde lo sagrado (espíritu católico) o de lo profano (cosmovisión indígena). En la obra se cita el concepto de magia de los autores Collin de Placy y López Gómez, que manifiestan: "Magia equivale a sabiduría, pero para el vulgo, es el arte de producir en la naturaleza cosas que no están en el poder de los hombres, con la ayuda de los demonios, empleando ciertas ceremonias para ello". Es notorio que se asocia el espíritu mágico con lo demoníaco, con lo prohibido. Otro concepto usado por Guevara es el de Larraya:

"Ha sido constante aspiración humana lograr, mediante ciertos procedimientos, resultados inaccesibles a los procedimientos naturales y ajenos a

la intervención divina. La magia, tan antigua como el hombre, intenta someter a la voluntad de los mortales los espíritus, genios o demonios, invocarlos y conjurarlos, producir fenómenos sobrenaturales, conseguir la revolución de lo venidero, poseer autoridad sobre los sentidos y potencias de los demás, etc., aprovechando estos poderes para obtener efectos extraordinarios, transformaciones, curaciones instantáneas..."⁵

En el uso del concepto se alude a la naturaleza y a la presencia de lo divino. En el primer caso las prácticas rituales son formas culturales que se oponen al sentido atribuido a la naturaleza. Se puede percibir en la obra la tentativa de un vínculo positivista entre magia y ciencia, su aplicación y el intento de una explicación racional de formas de expresión simbólicas. En el análisis de lo referente a la magia, del mismo modo que los surrealistas, se asocia lo onírico con su incidencia sobre la vida. El autor cita a Sigmund Freud para cohesionar magia y sueño:

"La circunstancia de ser el desecho el estímulo del sueño, y su realización el contenido del mismo, constituye uno de los caracteres fundamentales del fenómeno onírico. Otro carácter no menos constante consiste en que el sueño no expresa simplemente un pensamiento optativo, sino que muestra el deseo realizándose en forma de un suceso psíquico alucinatorio"⁶.

La brujería se la menciona dentro de las prácticas prohibidas entre los españoles, sin embargo se la practica; mientras que se consideran los rituales ancestrales entre los indígenas como brujería, producto de la asimilación del

espíritu introducido por los españoles, justificándola, pues manifiesta que está "hasta en los países más civilizados de la vieja y excelsa Europa".

La alusión a lo divino se encuentra en su escrito *Diccionario del Folklore Mágico-Mítico del Ecuador*, donde se asocia la interpretación de la lengua con los acontecimientos bíblicos; unos y otros propios de la cosmovisión indígena; por ejemplo, el hecho de asimilar las características del aguacate a las del fruto prohibido. Este tipo de paralelismos abundan en el texto.

La literatura infantil fue otra de las facetas en las que incursionó Darío Guevara, con libros que conjugaban la ficción y la enseñanza; entre las obras que exponen estas características tenemos: *La fábula y la leyenda en la escuela*; *La literatura infantil y la fábula didáctica*; *Rayuela*; *Sol de mi huerto*; *Poesía infantil por y para el niño*; *Posada de gorriones, entre otros*. La publicación de estos libros evidencia la preocupación por las nuevas generaciones, desprendida de su apego a la enseñanza y a la formación de niños y jóvenes.

Podemos seguir con su nutrida obra en el ámbito de la pedagogía y señalar textos que expresan esta inclinación, como otra de las preocupaciones investigativas y teóricas del autor para recuperar la naturaleza del oficio de maestro, especialmente de segunda enseñanza, a propósito del día consagrado para la celebración del magisterio, el 13 de abril en conmemoración del nacimiento de su coterráneo Juan Montalvo. Es necesario dejar en claro su mensaje para recuperar el papel protagónico de estudiantes y profesores en la construcción de identidad y la

formación de una conciencia nacional.

En conclusión el presente trabajo intentó señalar a los lectores los ámbitos académicos en los que incursionó el autor, la prolijidad expuesta en sus textos, la abundancia de escritos sobre literatura, folclore, antropología y pedagogía. Los argumentos expuestos justifican la incorporación como uno de los pilares del pensamiento desde las aulas, afianzado en múltiples escenarios académicos nacionales e internacionales. Por eso, al celebrar el centenario del nacimiento de Darío Guevara, proponemos la lectura de su obra, y que a través de la magia, el mito y el encanto renazca un proceso catártico entre los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIGA LÓPEZ, FRANKLIN, *Diccionario de la Literatura Ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura, 1980.

FOUCAULT, MICHEL, *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

GUEVARA DARÍO, *Juan León Mera o el hombre de cimas*, Quito, Imprenta del Ministerio de Educación Pública, 1944.

GUEVARA, DARÍO, *Lenguaje vernáculo en la poesía popular ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1968.

GUEVARA DARÍO, *Presencia del Ecuador en sus cantares*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.

GUEVARA, DARÍO, *Un mundo mágico-mítico en la Mitad del Mundo, folklore ecuatoriano*, Quito, Imprenta Municipal, 1972.

GUEVARA, DARÍO, *La sabiduría de Sancho en la novela ecuatoriana*, Quito, talleres Gráficos "Minerva", 1965.

PÁEZ, SANTIAGO, *La poesía popular en el período 1925-1960*, Quito, S.f.

ROWE, WILLIAM Y VIVIAN SHELLING, *Memoria y Modernidad, Cultura popular en América Latina*. México, Grijalbo, 1993.

NOTAS

¹ "A estas alturas, cabe mencionar otra manera de abordar el problema de ubicar lo popular en relación con la cultura de masas. Se trata de una noción del mercado para bienes simbólicos, para definir qué les sucede a los productos culturales en una sociedad de consumidores. Lo popular se define entonces por el acceso desigual de las clases subalternas a dicho mercado. Esta manera de definir lo popular, desarrollada por Nestor García Canclini, combina el enfoque de Gramsci con el de Pierre Bourdieu". Ver William Rowe y Vivian Schelling, *Cultura popular en América Latina*. México, Grijalbo, 1993.

² Santiago Páez, *La poesía popular en el período 1925-1960*, Quito, S.f.

³ Desde el punto de vista de Michel Foucault la visión del poder como sinónimo de represión es reduccionista, tal como lo señala el autor pues: "Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa como potencia que dice no, sino que cafa de hecho, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa por todo el cuerpo social en lugar de cómo una instancia negativa que tiene por función reprimir". Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1995., p. 137.

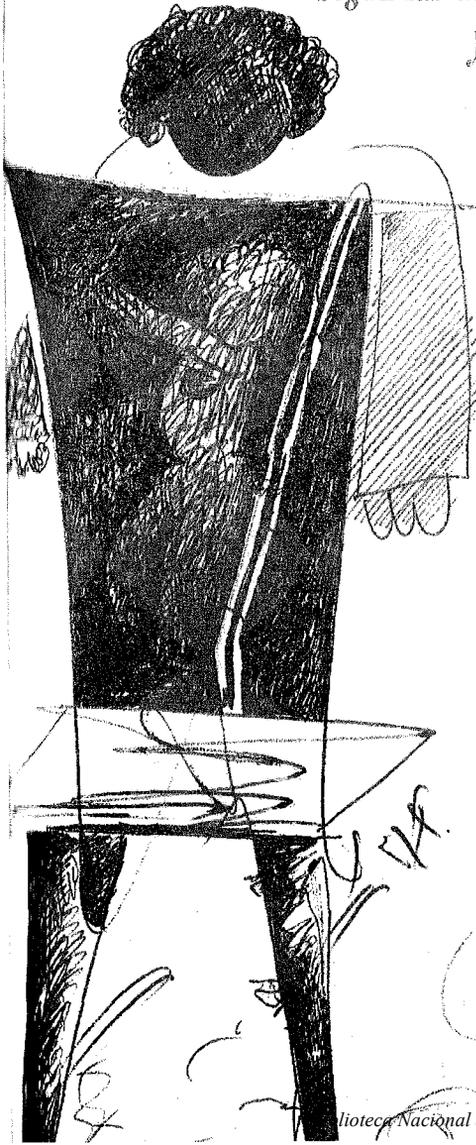
⁴ Edward Thompson refiere el concepto de folclore como un concepto estático, usado desde una perspectiva conservadora para describir las expresiones culturales de una sociedad a la manera de reliquias de museo, mientras la antropología se comprometa con su simbólica y el parentesco y las contrata con la historia social que significa cambio.

⁵ Citado por Darío Guevara, en *Un mundo mágico-mítico en la Mitad del Mundo*, Quito, Imprenta Municipal, 1972, p. 13.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

Las Encantadas

según las descripciones de los viajeros
y naturalistas del siglo XIX



“L a isla parece lo que uno se imaginaría que son las partes cultivadas de las regiones infernales”, concluyó en su *Diario*

Charles Darwin, después de pisar en 1835, por vez primera, una de las islas del archipiélago de las Galápagos. Sin duda la descorazonadora visión de las negras rocas volcánicas y el andar lento de unos animales que parecían salidos de tiempos antediluvianos hizo que Darwin definiera así su primer contacto con las Encantadas.

Este infiernillo de rocas oscuras y extraños animales formado por 14 islas principales y numerosos islotes, a 972 kilómetros de las costas ecuatorianas, ha sido un centro importante de estudio para los naturalistas, un norte privilegiado para los viajeros y un centro de operaciones para los piratas que han dejado tras de sí una estela de leyendas.

Los peculiares animales y plantas que pueblan las islas no podían pasar desapercibidos, y han sido descritos en diarios de viaje, relatos y cartas a lo largo de los años. Profundizar en el estudio de estas narraciones nos permitirá obtener una visión más completa del pensamiento científico a lo largo de los siglos XVIII y XIX, y de la cosmovisión que se tenía de estas islas en los ambientes europeos.

La lectura de las descripciones nos transmite también las preocupaciones, los problemas, la vida de los exploradores que recorrian el mundo con avidez para recoger más muestras para las colecciones de Europa, más señales de un mundo mágico y misterioso allende los confines del Viejo Continente.

POR ANA ESTRELLA SANTOS

Los viajeros y la conquista del conocimiento

Antes de introducirnos de lleno en el paraíso de las islas Galápagos, conviene que entendamos la mentalidad de unos viajeros que dejaban su familia y su mundo en pos del conocimiento y la aventura.

En el siglo XVIII, la Ilustración francesa y española cumplen un papel primordial en la organización y puesta en marcha de las expediciones científicas al Nuevo Mundo. El gobierno y los científicos coincidían en la necesidad de ver racionalmente el universo que les rodeaba y de buscar el sentido utilitario de la naturaleza para el bien de la humanidad. Además, durante este siglo, en Gran Bretaña, la geografía y los libros de viaje tenían gran popularidad y se organizaban numerosas travesías hacia África, Asia y América con el fin de publicar nuevos relatos. Esta tendencia se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX.

A partir de este siglo, los revolucionarios postulados científicos del botánico alemán Matthias Schleiden, quien en 1838 propuso que la célula constituía la unidad estructural común de los seres vivos; el desarrollo de las bases de la citología e histología de Theodor Schwann, en 1839, y la teoría de la evolución por medio de la selección natural de Charles Darwin, en 1859, sentaron las bases para que hubiera un acercamiento más científico a los hechos de la naturaleza, que realmente empezó a ponerse en práctica en el siglo XX. En el XIX, aún imperaba, como veremos, la visión romántica de lo exótico, el interés por lo salvaje e indómito.

Este interés se reflejaba en la afición de formar grandes colecciones de plantas y animales para añadirlas a las de

los museos de ciencias naturales europeos. El afán del coleccionismo era primordial para empezar las investigaciones de los lugares más recónditos del planeta.

Por otra parte, no podemos dejar de lado la importancia que tuvieron los barcos de guerra en la exploración de nuevos derroteros. La enemistad entre Francia e Inglaterra, por un lado, y España y estos dos países, por otro, trajo como consecuencia la proliferación de persecuciones de barcos en mar abierto, guerras en pleno océano y actividades de los piratas. Muchos barcos de guerra, antes de zarpar, invitaban a un naturalista a ir con ellos. Los naturalistas solían ser, al mismo tiempo, médicos a bordo y curiosos exploradores de la naturaleza.

Los paisajes de las Encantadas: una visión descarpanzadora

La mayor parte de las islas se encuentra casi en la línea ecuatorial y por ello se pensaba que sus paisajes debían estar poblados de palmeras, aves de colores chillones, y vegetación exuberante. Charles Darwin, después de descender en septiembre de 1835 del *Beagle*, el barco con el que recorrió el mundo, queda sobrecogido al constatar que nada de esto era cierto: "Arbustos raquíticos, tostados por el sol y que apenas pueden vivir, cubren en toda su extensión una corriente de lava basáltica negra, de rugosísima superficie y hendida en varias partes por inmensas grietas. Calentada en exceso por los rayos de un sol ardiente, la superficie del terreno, callosa a fuerza de estar seca, hace pesado y asfixiante el aire como si saliese de un horno". Robert FitzRoy, el capitán del

Beagle, no tiene una mejor opinión: "Atracamos en un montón de negros y descoronadores montículos de lava que formaban una costa digna del Pandemonio".

David Porter, el capitán de la fragata estadounidense *Essex*, recorrió el Pacífico entre los años 1813 y 1815. En su memoria de los viajes y aventuras dice: "Estas islas son evidentemente de origen volcánico; cada montaña y monte es el cráter de un volcán extinto; sus miles de pequeñas hendiduras le dan la más aterradora, desolada e inhospitable apariencia que se pueda uno imaginar".

El pintor francés Ernest Charton, pasajero del barco *La rosa segunda*, describe las islas como "una aglomeración de volcanes apagados cuya forma inculca sobrecoge de tristeza". Es frecuente encontrar en las descripciones adjetivos de sentido moral que se hacían siempre como una comparación con el mundo europeo. Las islas Galápagos tienen formas incultas, salvajes en contraposición con los paisajes europeos que demuestran el desarrollo y la civilización. Aún debemos decir algo más de Charton, pues, para su desgracia y la del resto de pasajeros, incluido el capitán, la estancia en las islas tuvo que prolongarse a la fuerza. Cuando descendieron, el astuto piloto se quedó a bordo con un compinche y, juntos, huyeron con el barco y todas las pertenencias de los infelices pasajeros. Casi dos meses después los naufragos fueron rescatados por un barco que pasaba.

El famoso escritor Herman Melville, que visitó las islas en 1837, las detalla de esta gráfica forma: "Tome veinticinco montones de cenizas vertidas aquí y allí en la parte exterior de una ciudad; imagínese



algunos de ellos ampliados en montañas y, en la parte libre, el mar; y usted tendrá una idea veraz del aspecto general de las Islas Encantadas”.

De tortugas y recetas

¡Qué pena tener que referirnos a las grandes galápagos y al menú de los viajeros al mismo tiempo! Pero debemos hacerlo porque están íntimamente relacionados. En los relatos de viaje, con frecuencia encontramos consejos culinarios para volver aún más deliciosa la carne de las pacíficas tortugas. Darwin, a quien no le gustaba el sabor de la carne de tortuga, dice que “el pecho (de las tortugas), asado al estilo de los gauchos, es decir, sin quitarle la piel (*carne con cuero*) es excelente; con las tortugas jóvenes se hace muy buena sopa”. El creador de la teoría de la evolución también escribe: “Grandes cantidades se consumen de carne de estos animales, ya fresca, ya salada; las partes grasas proporcionan un aceite en extremo límpido. Cuando se coge una tortuga se empiciza, por lo común, haciéndole una abertura en la piel cerca de la cola para ver si la gordura llena todo el espacio hueco de debajo de la concha. Si no está bastante gorda se la deja ir, y dicen que no le perjudica nada en adelante la referida operación. Para apoderarse

de una tortuga de tierra no basta, como se hace con las de mar, volverla patas arriba, porque casi siempre logra volverse a su posición normal”.

Nuestro ya nombrado David Porter relata que “los barcos balleneros en viajes de pesca alrededor de estas islas, generalmente se llevan entre doscientos y trescientas tortugas y las guardan vivas en el barco. Por extraño que parezca, se ha sabido que pueden vivir hasta por un año sin comida ni agua y que cuando se las mata después de ese tiempo, su sabor y gordura han mejorado consistentemente”.

Hay que decir que las tortugas marinas también eran del agrado culinario de los viajeros. El vizconde inglés Rene de Kerret, a bordo de la fragata *Forte*, que llegó al archipiélago a mediados del siglo XIX, apunta en su *Diario de Viajes*: “Pasamos cerca de las islas Galápagos de las tortugas; esas islas se hallan cubiertas de cuormes tortugas marinas que van a depositar los huevos en las arenas; esos huevos se comen y son muy sabrosos; en cuanto a las tortugas se prepara con ellas muy buenas sopas, pero no pudimos capturarlas en este viaje. Algunas son verdaderamente gigantes; se defienden con sus trompas y cortarían los dedos si se tuviera la mala suerte de ser cogi-

dos por ellas”. La defensa de las pobres tortugas marinas y terrestres no debía ser muy eficaz ya que, como lo relata Darwin, “antiguamente se llevaban algunas lanchas de una sola vez hasta setecientas tortugas, y los tripulantes de una fragata se llevaron a la costa en un sólo día doscientas”.

Concluamos esta sección dedicada a los más representativos habitantes de las islas con la descripción de Melville: “Este calificativo de Encantadas tampoco parecería fuera de lugar en otro sentido, si atendemos al singular reptil que habita estas soledades, y cuya presencia da al archipiélago su otro nombre español: Galápagos. La mayoría de los marinos abriga una vieja superstición tan grotesca como espantosa. Creen seriamente que todos los oficiales malvados, y en especial los comodores y capitanes, se transforman al morir (y, en algunos casos, antes de ello) en tortugas; y moñan en adelante sobre estas ardientes arideces como únicos señores solitarios de las escorias.

Sin duda, una concepción tan extraña y tétrica fue inspirada en sus orígenes por este paisaje, pero, particularmente, quizá, por las tortugas; pues aparte de sus rasgos puramente físicos, hay extrañamente algo de autocondenación en la

aparición de estas criaturas. Una perdurable tristeza, un castigo sin esperanza, no se han expresado en ninguna otra forma animal de manera tan duplicante; mientras que, por otra parte, la idea de su asombrosa longevidad acentúa esta impresión”.

Un paraíso en el que las aves nouyen

En el archipiélago, las aves tienen un lugar histórico privilegiado. El estudio de las diferencias de los pequeños pinzones fue una de las claves que llevó a Charles Darwin a formular su teoría de la evolución. Estas diferencias fueron estudiadas y analizadas, años después de pisar las islas. Darwin, durante su estancia, estaba sorprendido al constatar dos aspectos de las aves del archipiélago: el opaco color de su plumaje y su extraordinaria falta de miedo hacia el ser humano. Así lo deja escrito en su relación del viaje: “Fuera de un reyezuelo que tiene una hermosa pochuga color escarlata, ninguno de estos pájaros tiene colores brillantes, como hubiera podido creerse hallándose en el Ecuador. Esto parece probar que las mismas causas cuya acción ha hecho disminuir el tamaño de algunas de las especies inmigrantes, han obrado también haciendo más pequeñas y de colores más oscuros la mayor parte de las especies peculiares del archipiélago de las Galápagos”. Darwin observó 25 especies de aves terrestres y subrayó que la mayoría eran endémicas de estas islas.

John Coulter, que investigó en solitario la isla San Cristóbal por unos días, relata su despertar después de la primera noche: “No me desperté hasta el día siguiente, cuando

el sol estaba ya bien arriba, y cuando salí de mi cabaña, todo el lugar vibraba de vida con pájaros de toda clase: palomas, canarios, sinsontes, halcones, etc. Todos estaban tan poco acostumbrados al hombre que muchos se detuvieron por un instante en mi hombro y cabeza, para descansar”.

John Shillibeer, a bordo del barco inglés *Briton*, que llegó a las islas a mediados del XIX, dice que las aves de Galápagos “son tan exageradamente dóciles, que muchas son cogidas sin el más mínimo esfuerzo de escapar, y cuando una piedra o un palo se les lanzaba, era muy raro que escaparan, y permanecían hasta ser heridas o matadas”.

Da pena tener que transcribir las palabras de Amasa Delano en su *Narrativa de los Viajes en los hemisferios del Norte y del Sur*. Delano visitó las islas en noviembre de 1801 y nos explica el método para cazar las aves galapagueñas. “Íbamos al interior de la vegetación llevando con nosotros unas ramas largas; cuando las veíamos entre los arbustos, las dejábamos caminar en nuestras ramas hasta que estaban al alcance de nuestras manos. Con un movimiento suave poníamos nuestra rama cerca de su cuello, y mientras la miraban, las tomábamos de repente y les rompíamos el cuello”.

Mucho más subjetivo es William M. Davis al narrar su experiencia con las aves en las Encantadas en 1835: “Unos pelícanos con aire filosófico, tal vez inventando la pesca, coronaban las partes altas de las rocas, y grandes cantidades de piqueros y otras aves volaban gritando sobre nuestras cabezas”.

Las iguanas: unos desagradables lagartos

Si las tortugas eran apreciadas por su utilidad como comestible, las iguanas, en cambio, no tenían, en opinión de los viajeros, ningún uso conocido. Aquellos que se atrevieron a comerlas, concluyeron que su carne era dura y desagradable. Las inocentes iguanas marinas, oscuras como las rocas volcánicas, frecuentemente dieron origen a poco halagadoras descripciones. Darwin no se limita ni un poco al describirlas como “un animal horrible, de color negro, sucio; parece estúpido y sus movimientos son muy lentos”, y añade: “Sus miembros y sus poderosas garras están perfectamente dispuestos para arrastrarse por las masas de lava rugosa y llena de fisuras que forman estas costas. A cada paso se encuentra un grupo de seis o siete de estos horribles reptiles tendidos al sol en las rocas negras a pocos pies por encima del agua”. Lord Byron, comandante del barco inglés *Blonde*, dice de las iguanas: “Tienen una cara odiosa y un color negro sucio, se sientan en los piedras de lava negra como unas criaturas de la oscuridad”. El capitán del *Beagle*, FitzRoy, también las considera odiosas: “Pocos animales son más feos que estas iguanas, tienen forma de lagarto, un color sucio y negro, una gran boca con una papada colgando debajo (...), y largas garras y cola”.

Sobre las iguanas terrestres, Darwin tampoco tiene una opinión muy buena: “Lo mismo que sus primos de la especie marina, son animales muy feos; la parte baja del vientre es amarillo-anaranjado y el dorso rojo-parduzco; el ángulo facial, extremadamente pequeño, les da aspecto de

gran estupidez. Quizá son algo más pequeñas que la especie marina, a pesar de que he encontrado algunas que pesaban de 10 a 15 libras. Sus movimientos son lentos y parecen hallarse casi siempre sumidas en un semi-estupor. Cuando no están asustadas marchan lentamente arrastrando la cola y el vientre por el suelo. Con frecuencia se detienen y parece que se duermen, durante uno o dos minutos, con los ojos cerrados y las patas traseras extendidas sobre el ardiente suelo”.

Una flora digna de latitudes árticas

“Todas las plantas tienen un aspecto miserable, y no he encontrado ni una flor”, dice Darwin de la flora de las Encantadas: “Traté de recoger todas las plantas que pude, pero obtuve muy pocas, y son todas hierbas tan pequeñas y de aspecto tan enfermizo, que más bien parecen de la flora ártica que de la ecuatorial”.

El interés del famoso naturalista inglés por la fauna era evidente y le puso mayor atención que a las plantas, aunque eso sí, se encargó de recoger varias muestras para llevarlas consigo a Inglaterra y luego poder describirlas. Años después en su *Viaje a bordo de Beagle*, Darwin admite que “bajo el punto de vista botánico, presenta este archipiélago tanto interés como bajo el zoológico (...). *Conócense hasta ahora 185 especies de plantas con flores y 40 especies criptógamas, en total 225 especies; yo he tenido la fortuna de describir 193. De las 225, hay 100 que son nuevas, limitadas probablemente a este archipiélago*”.

Los gustos de Darwin contrastan con los del francés Abel du Petit-Thouars, que en

su *Viaje alrededor del Mundo en la fragata La Venus, durante los años 1836-1839*, hace una larga descripción de la flora de Galápagos y describe solo de paso los animales. Petit-Thouars apunta que hay entre 12 y 15 variedades de árboles nativos y tres especies de cactus, uno de ellos “con un tronco extravagantemente ancho”. Este explorador también explica que la vegetación de las islas parece empezar en las partes más altas “donde hay una humedad constante debido al efecto de condensación del aire”. La vegetación luego se extiende hacia abajo y de esto se puede concluir “que las islas más fértiles son necesariamente las más antiguas”.

Las claves para encontrar agua

El hambre, pero sobre todo la sed, eran dos de los más grandes problemas de las largas travesías marítimas. Los viajeros, a menudo, tenían épocas en las que el agua estaba totalmente restringida. Por ello, el avistar tierra firme era un alivio ya que se preveía que se podría encontrar agua fresca para calmar la sed. Las Galápagos, a primera vista, dejaban sobrecogidos a los sedientos marineros ¿Cómo encontrar agua entre las grietas de las rocas negras? Una exploración más minuciosa de las islas grandes, como *Isabela, Florcona o San Cristóbal*, les permitía ver que, al adentrarse, la vegetación se volvía más tupida y las posibilidades de encontrar una fuente natural se multiplicaban. Los viajeros también observaban a los animales puesto que, si podían vivir en las islas, necesariamente debía haber agua. El médico John Coulter, por ejemplo, se fijó

en que, en San Cristóbal, todos los pájaros iban en dirección este. “Esto le dice en seguida a uno, que si sigue a los pájaros u observa hacia donde van, tendrá la seguridad de encontrar eso tan importante que es el agua fresca”.

Cuando Darwin observó unos caminos perfectamente marcados hacia los manantiales de San Cristóbal, se quedó intrigado: “Me preguntaba con extrañeza qué animal sería el que tan metódicamente seguía los senderos trazados en la dirección más corta”. Pronto obtuvo la respuesta: “Las islas algo grandes de este grupo son las únicas que tienen manantiales, situados siempre en la parte central, y a gran altura. Las tortugas que habitan las regiones bajas se ven obligadas a hacer largos viajes cuando tienen sed. A fuerza de pasar por los mismos sitios han trazado verdaderos caminos que irradian en todas direcciones desde los manantiales hasta la costa; siguiendo estos senderos fue como descubrieron los españoles los manantiales”.

Una visión romántica de las islas remotas

La particular historia natural de las islas y sus particulares flora y fauna tenían la capacidad de despertar en los viajeros la sensación de estar frente a un espectáculo primitivo, de transportarlos al inicio de los tiempos cuando el mundo era inhabitable y salvaje. Como antes habíamos dicho, en los expedicionarios había un fuerte sentimiento romántico movido sobre los ejes de la dicotomía entre el goce estético y el orgullo civilizatorio, en contraste con la admiración por la naturaleza en su estado menos modificado.

William Davis, que visitó las islas a bordo de un ballenero a mediados de 1800, se confiesa admirado: "Mientras atravesábamos estas islas supuestamente de creación reciente, yo estaba continuamente impresionado con el pensamiento de que estábamos leyendo el primer capítulo de la Creación, donde la tierra fértil aún no se había formado y tampoco había sido introducido ningún orden superior al de los reptiles (...). La más audaz imaginación de Occidente que trae a la mente la imagen del Niágara cayendo en el Vesubio, una terrible escena sin duda, es un juego de niños comparado con las escenas que dieron nacimiento a estas islas".

Las impresiones del comandante del *Blonde*, Lord Byron, son similares: "El lugar es como una nueva creación: los pájaros y bestias no se apartan del camino, los pelicanos y leones marinos nos miran directamente a la cara como si no tuviéramos derecho de inmiscuirnos en su soledad; las pequeñas aves son tan mansas que se detienen en nuestros pies, alrededor de este ambiente hay volcanes ardiendo. En conjunto, es una imagen tan salvaje y desolada como solo la imaginación pueda crear".

En su solitario paseo por las islas, Coultter se cuestiona: "La pregunta puede ser hecha, ¿no me sentí solo? Y digo que no, tenía el murmullo del viento, los maravillosos paisajes en todas las direcciones (...). No, no había soledad aquí para mí; toda la creación parecía en su estado primitivo; y yo estaba maravillado contemplado una escena así, una que tal vez nunca había sido deteriorada por el hombre. Me sentía encantado con eso, era la naturaleza en su estado puro".

Esta visión de lo nunca antes tocado o visto, excitaba la mente de los viajeros. La vida del Viejo Mundo, con sus ciudades y aglomeración de gente, se contraponía a la vida natural y pseudosalvaje que uno podía llevar en las partes más apartadas del planeta. Davis dice, por ejemplo: "Cuando la mañana se abrió ante nosotros, nos refrescó y trasportó con el salvaje mundo de nuestros alrededores. Discutimos las posibilidades de vivir en el corazón de la isla, y casi nos convencimos de que una vida así sería preferible a mucho de los que habíamos visto en los barrios bajos de las grandes ciudades".

La novela de Daniel Defoe *La vida de Robinson Crusoe* hizo aún más atractiva la vida como un solitario náufrago. Coultter, a quien le gustaba lo exótico pero no la idea de quedarse para siempre varado en un punto perdido del océano, no dejaba de sorprenderse al constatar que en casi todas las islas desoladas del Pacífico vivía algún excéntrico *Robinson*. La isla Floreana tenía su náufrago particular: un hombre llamado Pat que se autodenominaba el "Rey de la Isla". Cuando se fue, le sucedió otro de nombre Johnson.

Cerremos este breve recuento de las impresiones que los viajeros del XIX tenían de las islas con un párrafo de Melville: "Aun a riesgo de merecer la acusación de creer absurdamente en encantamientos, no puedo menos de reconocer que todavía hoy, cuando dejo la ciudad populosa para pasar vagando los meses de julio y agosto entre los montes Adirondack, lejos de las influencias ciudadanas, y próximo a los misterios de la naturaleza, cuando me siento

sobre la musgosa cima de una profunda garganta boscosa, rodeado de troncos de pinos caídos, y recuerdo como en un sueño mis otros vagabundeos, distantes, en el corazón calcinado de las islas mágicas, rememoro los súbitos destellos de los lúgubres caparzones y los largos cuellos lánguidos que sobresalían de los ráldos matorrales y entreveo las rocas vítreas del interior surcadas por profundas señales, labradas por los lentos arrastres de las tortugas durante milenios en busca de las charcas con un poco de agua, difícilmente puedo resistir la sensación de que alguna vez he dormido sobre un suelo de maléfico encantamiento".

Bibliografía

- BARLOW, NORA (ED.), Charles Darwin's Diary of the Voyage of H. M. S. "Beagle" September 7th - October 20th, 1835 en John Woram. <http://www.galapagos.to/>
- BYRON, LORD GEORGE ANSON, *Voyage of H. M. S. Blonde to the Sandwich Islands in the Years 1824-1825*. en John Woram. <http://www.galapagos.to/>
- COULTER, JOHN, *Adventures in the Pacific; with Observations on The Natural Productions, Manners and Customs of the Natives of the Various Islands; together with Remarks on Missionaries, British and Other Residents, etc., etc.* Dublin: William Curry, Jun. and Co. en John Woram. <http://www.galapagos.to/>
- DARWIN, CHARLES, *The Voyage of the Beagle*. Texto de la edición de 1860 de *Narrative of the Surveying Voyages of Her Majesty's Ships 'Adventure' and 'Beagle' between the years 1826 and 1836, describing their examination of the Southern shores of South America, and the 'Beagle's' circumnavigation of the globe*. Nueva York: Doubleday & Company y el Museo Americano de Historia Natural, 1962.
- Journal and Remarks, Volume III, in *Narrative of the Surveying voyages*

of His Majesty's Ships Adventure and Beagle. Londres: Henry Colburn, 1845 en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

Journal of Researches into the Natural History and Geology of the various Countries Visited by H. M. S. Beagle. Londres: Henry Colburn, 1845 en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

DAVIS, WILLIAM M., *Nimrod of the Sea, or The American Whaleman*. Boston: Charles E. Lauriat Co. 1924 reprint. en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

DELANO, AMASA, *A Narrative of Voyages and Travels, in the Northern and Southern Hemispheres: Comprising Three Voyages Round the World; Together with a Voyage of Survey and Discovery, in the Pacific Ocean and Oriental Islands*. Boston: E. G. House. (1817) en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

FITZROY ROBERT (ED.), *Narrative of the Surveying Voyages of his Majesty's Ships Adventure and Beagle, between the Years 1826 and 1836, describing their Examination of the Southern Shores of South America, and the Beagle's Circumnavigation of the Globe*. Copiáulo XXI. Londres: Henry Colburn, 1939 en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

HALL, BASIL, *Extracts from a Journal, written on the Coasts of Chile, Peru, and Mexico, in the years 1820, 1821, 1822*. Edinburgh: Archibald Constable & Co. (1826) en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

LARÁ, DARÍO, *Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

MELVILLE, HERMAN, *The Encantadas or Enchanted Isles.*" In *Putnam's Monthly Magazine*, Vol. III (March, April, May issues). New York: G. P. Putnam & Co. (1854) en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

PETTIT-THOUARS, ABEL DU, *Voyage Autour Du Monde Sur La Frégate Vénus Pendant Les Années, 1836-1839 (Voyage Around the World on the Frigate La Vénus, during the Years 1836-1839*. Vol. 2. Paris: (publisher unknown). (1841) en John Wora. <http://www.galapagos.to//>

PORTER, DAVID, *Journal of a Cruise made to the Pacific Ocean, by Captain David Porter, in the United States Frigate ESSEX, in the years 1812, 1813, and 1814. Containing Descriptions of the Cape de Verd Islands, Coasts of Brazil, Patagonia, Chile, and Peru, and of the Gallapagos Islands; also, A full Account of the Washington Group [sic] of Islands, the Manners, Customs, and Dress of the Inhabitants, &c. &c.* Two volumes in one. Philadelphia: Bradford and Inskeep. en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

PUIG-SAMPER, MIGUEL ÁNGEL, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

SHILLIBEER, JOHN, *A Narrative of the Briton's Voyage to Pitcairn's Island; including an Interesting Sketch of the Present State of the Brazils and of Spanish South America*. 2nd edition. London: Law and Whittaker. (1817) en John Woram. <http://www.galapagos.to//>

TOSCANO, HUMBERTO (COMP.), *El Ecuador visto por los extranjeros (Viajeros de los siglos XVIII y XIX)*. Quito. Biblioteca Ecuatoriana mínima, 1960.

WORAM, JOHN, *Las Encantadas: Human and Cartographic History of the Galapagos Islands*. <http://www.galapagos.to//>



Escribir de Mujeres

Reflexiones sobre literatura y feminismo

Escritoras a secas; escritoras que escriben de mujeres; escritoras que escriben a partir de los feminismos; feministas que hacen literatura; lenguajes particulares, géneros particulares, búsquedas de lo femenino reprimido, demostración de femineidades y masculinidades, culturas de la diferencia; corruptoras del lenguaje y los géneros. ¿Seres o creaciones?

Bruno Bauer dice que "la vocación de la inteligencia es una crítica perpetua que lleva a un vacío sin soporte en la realidad misma, un examen que se hace desde ninguna parte". Tal vez la tarea de analizar el texto a partir de una disciplina ideológica conceptual sea esa vocación. Tal vez la autora o el autor estén recreando su ser en una experiencia estética que al ser entregada en forma de palabra se supone sujeta al escrutinio público, o a nuevas experiencias estéticas. No obstante la literatura no puede apartarse de la política incluso en sus ficciones más abstractas porque está

POR ALISON VASCONEZ

imbuida de relaciones humanas. En este sentido, cuando son cada vez más imprecisas e irrelevantes las tipologizaciones de la cultura a partir de categorías sociales tradicionales y cuando la "feminización" de la cultura hace multiplicar los números de lectoras, escritoras y editoras así como de movimientos de mujeres, cabe el intento de interpretación de una literatura, la escrita por mujeres, desde una determinada visión ideológica: el feminismo.

Este artículo pretende realizar una mirada sintética a los ejes temáticos más fuertes en torno a los que ha devenido la crítica feminista a la literatura, para intentar aproximarnos —si es apropiado— a un concepto de literatura feminista, destacando críticas y escritoras latinoamericanas y ecuatorianas.

Aparecer, salirse, transformarse: el devenir teórico

"La mente entera debe yacer abierta de par en par si queremos captar la impresión de que la escritora está comunicando su experiencia con perfecta plenitud. Es necesario que haya libertad y es necesario que haya paz. No debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz. Las cortinas deben estar corridas. La escritora, pensó, una vez su experiencia terminada debe reclinarse y dejar que su mente celebre sus bodas en la oscuridad"

V. Woolf,
Una habitación propia, 1967

Los cimientos más fuertes de la teoría crítica feminista se remontan a los setenta cuando el movimiento acompaña profundos cambios políticos, tanto en el nivel colectivo a partir del feminismo socialista como en el individual a partir

del cuestionamiento esencial sobre el cuerpo: lo personal es político. En esta década, la crítica feminista expone el carácter misógino de la literatura y la crítica literaria a partir de una distinción espacial diacrónica, la del poder y además se acuña una extensa literatura reivindicativa, social, en especial a partir de la sociología.

Esto conduce al punto focal de lo que se llama el "feminismo de la segunda ola" (Millett, K, 1970) representado por el rompimiento con el padre² donde la crítica se fundamenta en el vocabulario sexista y estereotípico, la adscripción de ciertos conceptos a las mujeres: histeria, pasividad³, que además aparecen en los más sacralizados textos literarios: Joyce, Hemingway, Faulkner (Fetterley, 1978). A la vez, la literatura escrita por las mujeres aparece tímidamente, aunque posicionada a través de lenguajes que de alguna manera les eran propios: el amor, la autobiografía. Mucho antes de las propuestas de Luce Irigaray en España, por ejemplo, surgen inquietudes conceptuales y experiencias literarias que transgreden los sitios tradicionales desde donde se entienden las relaciones amorosas, enfocándose en el amor hacia sí mismas y hacia otras mujeres (Medina, Zecchi, 2002).

Más adelante, en esta misma década, la orientación cambia hacia destacar el lenguaje de las mujeres, sus signos. Este movimiento de la crítica se da también en Alemania y Francia, desde sus distintas lecturas y perspectivas, pero igualmente en torno a los lenguajes. El énfasis en el lenguaje y su devenir, en especial el del cuerpo, será más adelante un significant de la escritura de las mujeres al au-

mirse tales. La provocación a reflexionar sobre "lo propio, lo de una" dejada por Virginia Woolf resulta en la búsqueda de esa "una misma" en la expresión y la representación, así como la indagación de las condiciones de posibilidad de esta expresión, en el caso de las mujeres, desde un lado "menor", subalterno. Al respecto, Elaine Showalter habla de la evolución de la literatura de las mujeres desde lo femenino hasta lo genérico, siendo esto lo diferenciado, lo "otro" de la literatura con tradición y lenguajes masculinos, para dar paso a una estética feminista que sería consolidada más adelante.

"Los relatos de soberanas fuertes y feroces indican que la mujer también puede ser malvada, lo cual es un alivio porque nos reafirma en nuestra humanidad cabal y completa: somos capaces, como cualquier persona, de toda excelencia y todo abismo".

Rosa Montero,
Historias de mujeres, 1995

La construcción de una identidad literaria de las mujeres que muestre su cultura y sus vidas "secretas", el control simbólico y material hacia sus cuerpos y lenguajes, las ansiedades de masculinidad y feminidad como oposiciones, son temas de la escritura y crítica de los ochenta: el apareamiento de la idea de "las locas" ya no desde lo oculto o temible, aunque sí desde la transgresión al paradigma androcéntrico de la ansiedad de autoridad y la confrontación edificada con los antecesores; diferenciación que Simone de Beauvoir había planteado ya desde la filosofía, aparece como central en esta crítica. La loca es, no obstante, otra, una doble, la que reta.

Pero las oposiciones binarias tanto en la literatura como en el feminismo son superadas cuando se encuentran imaginarios sexuales sistemáticos en la escritura de los hombres, de violación en impotencia así como de dominación. El masculino y el femenino son entonces construcciones culturales ficticias. La literatura es también un espacio político estructurado por ideologías sexuales y sociales frente a las cuales las escritoras se manifiestan de distinta forma. La literatura feminista o que invoca al feminismo es aquella que a partir de la autobiografía, la narrativa, la poética, abre paso a críticas y teorías postestructuralistas y postmodernistas que hacen renacer al sujeto mujer (Cixous, Clement, 1987).

Así, desde el feminismo deconstruccionista se destaca el lenguaje textual femenino que puede estar presente en hombres y mujeres; este lenguaje presenta ausencias, rupturas y vinculaciones, metáforas alusivas a sexualidad y diferencias libídicas y genitales. Helene Cixous y Luce Irigaray hablan de sexualidades reprimidas que crean formas de pensar que permanecen mudas en un sistema patriarcal. Kristeva más adelante definirá este lenguaje como una semiótica que se remonta a etapas pre-epicas. Estas reflexiones rompen con las oposiciones binarias pero también, a decir de muchas críticas, ignoran y difuminan las vinculaciones sociales del sujeto mujer, olvidando por ejemplo elementos como la raza u otras formas de adscripción sexual como el lesbianismo. De hecho, la escritura lébica era en principio reivindicada como tal, distinta, más que dentro del feminismo literario. Es decir, el feminismo

de occidente olvidaba por ejemplo que las negras y los negros se expresaron críticamente de otras formas, en las historias, en los proverbios, en los acertijos, en la música y la tradición espiritual (Smith, 1977), en las filiaciones y vínculos humanos que tienen otras dimensiones y significados.

"Estaba bailando, mis pies y mi cuerpo estaban haciendo lo correcto. Y entonces me dejé llevar, dejé que la orquesta me empujara, me lanzara hacia delante, tirase de mí (...). La música era mi amiga, mi amante, mi familia"

Maya Angelou,

Encontraos en mi nombre, 2000

La construcción del concepto de género que es una fase posterior, imbricada en los noventa, implica la inclusión, en un solo sentido crítico, la raza, la sexualidad, el activismo. Implica mirar las diferencias de género y sexo en textos de hombres y mujeres. Traer los lenguajes marginales o menores al plano de la discusión "mayor", incorporar el homosexualismo y la masculinidad como enfoques de análisis, las relaciones sexuales y las de poder. De hecho, las representaciones de la homosexualidad no pueden ser entendidas fuera de su relación con las mujeres y el sistema de géneros; por ejemplo las representaciones de la homofobia o misoginia. Durante los noventa la crítica literaria feminista sigue al feminismo deconstruccionista dejando a un lado el supuesto de heterosexualidad y el de igualdad entre hombres y mujeres, construyendo un discurso desde la semiótica y el cuerpo. Así se descubren imágenes, metáforas, alusiones, como parte del lenguaje femenino cuya visibilización rompe con la dicotomía naturaleza/cultura (Cixous,

1987). La conexión del cuerpo con el lenguaje (el lenguaje sexuado) implica no solamente jugar con las palabras sino recordar el cuerpo; así, verbalizar un sustantivo enfatiza la importancia de la acción, confronta la pasividad; el uso de prefijos y guiones otorga también significados distintos a las palabras; esto hace que se exprese un lenguaje gesticular y corporal en las palabras escritas, una forma de expresión femenina (de hombres y mujeres), que había sido vista desde el punto de vista de muchos textos masculinos como "excesiva" (Jardine, 1988), fuera de la "academia", suavizada.

La escritura experimental, la movilidad de las fronteras entre los distintos usos del vocabulario que ha estado insuflado de poder, pueden alterar y confrontar la literatura tradicional, incluso con la incorporación de nuevas terminologías, formas de contar (la biotografía, por ejemplo da cuenta de historias de vida que hacen referencia a creencias y construcciones mentales tanto como a vivencias reales) y tipografías. La ruptura adquiere matices de forma así como de fondo. La expresión más que textual, "textural", presenta ritmos, sonidos, palabras deformadas, diarios y representaciones personales de hechos sociales (Humm, 1998).

La multiplicidad de la identidad es retomada por autoras y críticas en el contexto de la transnacionalidad y la migración en el mundo global. Lo mítico-histórico, propio de cada espacio nacional o subnacional se transforma influenciado por el desvanecimiento de las fronteras; se incorporan las historias de vida como elementos de transculturación, de transformación, de viaje, de paso, renaciendo (Anzaldúa, 1990).

La cultura, que va informando las creaciones humanas o, mejor dicho, que se alimenta de ellas, trastoca las expresiones literarias y artísticas en general, es más que una formalización y una representación, el "producto del ser" (Ogundipe, 1984). En esto radican las diferencias en creación y expresión de hombres y mujeres, que parten de distintos dominios sobre significantes sociales y axiológicos, históricamente masculinos, en especial en ciertas regiones del mundo. La escritura de las mujeres africanas e indígenas demuestra un proceso de desterritorialización que subvierte el discurso crítico feminista de occidente, lo rematerializa, lo reincorpora a través del realce de los sonidos, los cantos, la poesía, la danza. Al escribir de sus vidas a partir de la identificación de sí mismas y de su posición frente a la vida y a la creación, estas mujeres rompen preceptos de la teoría literaria. Este enfoque y el análisis crítico ayudan también a entender cambios culturales en la historia y hacen que se vuelva a la materialidad de la dominación y la violencia, aterrizar en el mundo que viaja de forma paralela y que sigue siendo inaccesible para muchas y muchos (Angelou, M., 2002).

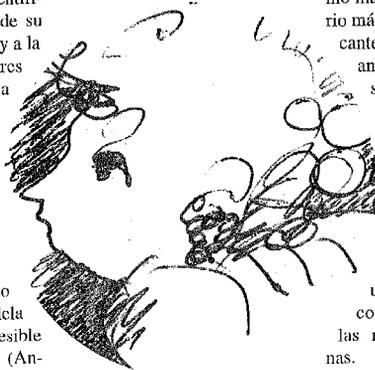
Latinoamérica y la transfiguración

"Una parte de mi cuerpo está sumida en la tierra dándose una firme sensación de equilibrio que nunca sentí cuando andaba apoyada en la superficie, cuando sólo tenía pies. Es de noche entonces y las luciérnagas revolotean alrededor de pájaros dormidos. La vida bulle en mí como un estar preñada;

un telar de mariposas, el lento gestar de frutas en las corolas de los azahares.."

Gioconda Belli,
La mujer habitada, 1992

En Latinoamérica el movimiento feminista abre la posibilidad de escribir "diferente", rompiendo convenciones y paradigmas en la escritura y el lenguaje, en un amplio espectro entre la denuncia y la esencia. Para Martínez A., (2004), la mirada de las mujeres en el discurso textual tiene su explosión entre los setenta y ochenta, sin que haya estado ausente antes. La relectura que se hace de la literatura desde el feminismo tiene similares características que la que se hace en otros lugares, a partir de la identidad y la sexualidad, el sistema androcéntrico.



En nuestros países, sin embargo, se consagra un punto desde donde se escribe en todos los géneros, y lo hacen hombres y mujeres: se escribe desde el "tercer mundo", se devela el colonialismo y la dominación, se denuncian los procesos de la historia. En el caso del feminismo esto significa reconocer y destacar la especificidad cultural en la heterogeneidad, la historia

precolombina, la conquista y el mestizaje. De esta forma, el anti-colonialismo se expresa en la recuperación de historias y mitos, nombres y símbolos que tienen raíz femenina.

Del otro lado de la conquista y de la historia de pobreza, en Latinoamérica está la sobrevivencia, a cuya lucha se adscribe una literatura "comprometida", más propia de las regiones que sufren de dominios dictatoriales y violentos. Estos dos elementos, el mítico y el político, se expresan a través de un género muy propio en la región, el testimonio que, sobre la base de la oralidad, registra la historia y la ficción (en relatos como *Me llamo Rigoberta Menchú* o *Así me nació la conciencia*). Esta historia-ficción que hace parte del realismo mágico en lenguaje literario más universal es el significante de la condición latinoamericana que expresa en sus líneas textuales su lenguaje propio, el marginal, de los y las marginadas, en escritoras como Elena Poniatowska y Victoria Ocampo. La heterogeneidad que no olvida la historia es una característica de los contenidos literarios de las mujeres latinoamericanas.

"Kirilí se estaba bañando en un río: alguien le dijo que venía el enemigo, pero él no le creyó y no se salió del agua. Llegaron y lo mataron allí mismo, dentro del río. Doña Magdalena, que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer, lo llora todos los días allá en un rincón de su casa. Pero el Kirilí se quedó dentro del agua enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, las balas que lo mataron."

Nellie Campobello,
en Elena Poniatovska, *Siete
Cabrillas*, 2000

La separación de la academia y los mundos cambiantes en un espacio de hibridación constante provocan también un mestizaje genérico, de esquemas literarios entre crónicas, pequeñas historias, novelas y cuentos donde no caben tipologizaciones precisas. El mito y el mestizaje literario son también para toda Latinoamérica y las mujeres en particular una estrategia de subversión de la historia oficial, un modo de aprendizaje, de construcción identitaria a través de heroínas, santas y brujas, vírgenes aborígenes que resultan oposiciones o transformaciones de la virgen cristiana. El cuerpo es textualizado a través de metáforas táctiles, deseos, fantasías donde la represión ha sido más fuerte. La relación con la tierra es fundamental, más propia que en otras regiones. Esto, más allá de exacerbar la mirada de la explotación masculina, también permite que la expresión recoja una simbologización del cuerpo, de la fertilidad, del parto: "este cuerpo que es mío y no es mi cuerpo" (Guerra, L., 2003).

En el cono sur la novela de la censura a cargo de escritoras como Isabel Allende y Alicia Steinberg parte de un modelaje simbólico donde la historia política y la resistencia-terror se expresan en individualidades insanas, suicidas, soñadoras, desequilibradas. Más al norte, en Centroamérica, esto se transforma en lenguaje de lo sensorial expresado en el gusto, en la cocina como centro del amor y de nuevo, la resistencia. México ha reconstruido e iconizado mujeres que simbolizan distintas facetas de la historia e identidad de la

nación, la mártir, la apasionada, la revolucionaria, la artista, la camarada en oposición discursiva a la mujer que presentan los escritos literarios masculinos, pero también en oposición al sistema de dominación material y simbólica del que su nación es objeto. Incluso más allá del esquema literario tradicional, desde la vivencia que es como las mujeres se han expresado en la historia, se textualiza la resistencia de movimientos como el zapatista y las FARC.

Las ecuatorianas y la reciente multiplicación literaria

"...¿Y si un día amanecieran las calles todas con candado?
¿Y si los árboles no cesaran de crecer?
¿Y si mi corazón se mudara al pecho de un canario?".

Sara Vanégas, 1980

Una de las escritoras que más se ha aproximado al mundo literario de las mujeres en general y las ecuatorianas en particular es Cecilia Ansaldo. Para ella, el género (literario) femenino comienza a consolidarse desde los ochenta, pero la crítica y valoración literaria ecuatoriana ha puesto énfasis en los escritores en un contexto histórico particularmente difícil para las luchas de las mujeres ecuatorianas que han estado -de las que más en Latinoamérica- tradicionalmente al margen de la vida pública y la política en el sentido de interacción y dilucidación, incluso lingüística. Más allá de pensar en si existen rasgos específicos en la literatura de mujeres, Ansaldo considera que la discusión se centra en los contenidos patriarcales o misóginos de las obras literarias femeninas, que implican inclusive renegar de estos len-

guajes y estilos específicos por ser socialmente poco aceptados. En este sentido, escribir de mujeres, a decir de la autora, implica ubicarse en un sistema ideológico que destaca en el sujeto mujer su posibilidad de ser y estar en el mundo, más allá de la alteridad o de lo marginal poco "transferible" hacia lo humano universal. Es un riesgo, dice, agrupar, más aún cuando las mujeres han sido agrupadas desde la historia, pero destaca la necesidad de visibilizar y sentir, desde espacios abiertos de discusión y educación expresiones legítimamente políticas de las mujeres.

"Debajo de este sol de miel de abeja / usted me ha dicho cosas especiales; / me ha dicho por ejemplo / que me soñó volando en el verano / igual que una libélula.
Y yo quiero contarle / que tuve tantas ganas de perderme, / de abandonar la escoba de la cocina, / la ropa en medio alambre / y el guiso de tomates.

Y usted presente / que a veces mis ideas se desbordan / y avanzo por mi sangre a contenerlas / de pronto se atraviesan tantas cosas / o se derrama el ponche / y cuando encuentro el lápiz / en vez de las ideas brotan cuervos, frotomo el pensamiento / y en vez de las palabras solen grillos.

Y usted no duda / que a veces mi poder es una flauta / que al no poder tocarla se revienta.

Por eso esta mañana / yo quiero retener mi fantasía / brindándole esta página de azúcar.

Pero se daña el timbre / y se atraviesa un huésped / y desde la ventana de mi cráneo / usted se arroja al suelo y se hace trizas".

Violeta Luna, *Usted*, 1975

Ansaldo (2001) dice, respecto al cuento ecuatoriano, que si bien existe poco registro e investigación sobre mujeres

escritoras en Ecuador se aprecia en la obra anterior a los ochenta mucha solidez y estabilidad narrativa. Al igual que en el resto de Latinoamérica, es a partir de estos años, con el realismo social, que las mujeres entran a participar masivamente en la creación literaria e incluso publican fuera del país. Esta creación, caracterizada por la diversidad y la amplitud, se alimenta incluso de proyectos grupales y talleres literarios, en especial en Guayaquil. La autora hace una tipologización de registros literarios de acuerdo a la línea filosófica-artística detrás de los cuentos de las mujeres: realismo, experimentalismo, feminismo y postmodernismo, en la que, a su criterio, se ubican algunas, mas no todas las obras de las escritoras que más bien tienden a saltar entre tendencias.

Del realismo destaca la obra de Elisa Ayala, de la "generación de los 30" enfocada en problemas cotidianos de ciertos grupos sociales, la de Mary Corilé en el cuento *Hembras ciudadanas* a partir de mujeres proletarias en períodos eleccionarios. Sin duda, aparece en su análisis también la obra de Nela Martínez, de denuncia y lucha permanente hasta hace poco tiempo. De los cuentos experimentales, Ansaldo destaca a Lupe Rumazo, en cuya obra identifica muchos elementos híbridos y múltiples en cuanto al tiempo, los personajes y los estilos literarios. Estas "combinaciones textuales" se encuentran también en la obra de Lucrecia Maldonado en su cuento *No es el amor quien muere*:

"Dónde se fueron tus hadas madrinas abuela princesa de cuento dónde tu ángel de la guarda (...) abuela Alfonso abuela Armando

abuela miedo en los ojos abuela gritos en la madrugada abuela pobrecita (...) quien es el de la foto abuela cómo se murió te hermano mayor abuela Armando abuela Alfonso abuela terror en toda la cara abuela pesadillas cada noche abuela frasquito vacto junto al cadáver abuela silencio abuela secretos abuela mentiras abuela Armando abuela Alfonso abuela puertas cerradas abuela desconcierto abuela de pronto silencio...".

Lucrecia Maldonado, "No es el amor quien muere", 1994

Del grupo de los cuentos fantásticos en el contexto del realismo mágico Ansaldo menciona *Aprendiz de lector*, de Elsy Santillán, en un mundo de intriga política de logias y grupos secretos y *El monstruo*, de Gabriela Alemán, entre otros. En el grupo de cuentos postmodernos, que emergen de rupturas y reconstrucciones, subjetividades, saltos de género literario y expresión de arte, son mencionados *Película en dos tiempos*, de Liliana Miraglia donde confluyen realidad y ficción cinematográfica; *Alina Nocturna*, de Solange Rodríguez que es una obra deconstruccionista de la feminidad tradicional, entre otras.

Finalmente entre sus cuenteras feministas Cecilia Ansaldo menciona a Gilda Holst, Marcela Vintimilla, Jennic Castro, Carolina Andrade y María Eugenia Paz y Miño. Si bien desde diferentes temáticas, en este grupo de mujeres se destacan vivencias táctiles de sus personajes, repletas de imágenes y lenguajes diversos que desmenuzan y hasta despedazan las sensaciones corporales y sensoriales. Uno de los más interesantes cuentos del grupo es *Voz en off*, de Gilda Holst; en él apa-

recen muchos de los elementos que hemos descrito como característicos del feminismo en la literatura de Latinoamérica; la autora conduce la lectura en un paralelo entre una fuerte crítica a la mirada de los medios y un invisible público frente a la violencia contra las mujeres, y una frustración sexual masculina vista desde su contraparte mujer en la incomunicación, que confluyen en la crónica-imagen periodística del asesinato de una mujer cuyo cuerpo es un trofeo expuesto para las elucubraciones sobre las relaciones humanas.

"Esta vez, a la vista y paciencia de pacíficos y a la vez horripilados transeúntes (imagen de pacíficos y horripilados transeúntes), el asesino que no ha sido identificado todavía (...) parece que le tomó el pelo a la mujer, inmovilizándola, y luego procedió a arrancarle la cara, vaciarle el cuello, atragantarse un seno, sorberle la nariz que quedó intacta (imagen del perfil que quedó sin mutilar), el brazo sin carnes, literalmente, señores y señoras televidentes, la devoró ante la vista y paciencia de pacíficos y horripilados transeúntes. Nadie hizo nada (nueva toma de pacíficos y horripilados transeúntes en franquía huída) (...)"

Gilda Holst, *Voz en off, en Cuentan las Mujeres*, 2001

El texto, irritante y satírico, propone una relectura de los lenguajes públicos y políticos, de la mirada mediática, de la individuación inminente de los conglomerados humanos, en este caso, del mundo urbano.

¿Literatura "femenina"?

¿Se puede aproximar a definición detrás de estas reflexiones? Creo que no.

Más aún cuando se conceptualiza la literatura "femenina". A decir de Laura Freixas (2002) se alude a una raíz axiológica negativa relacionada con desvalorización y discriminación. Decir "literatura femenina" ha implicado reconocer que se está en la marginalidad, que alguien externo (los hombres) la ha considerado diferente, específica, poco universal. Las mujeres en la literatura se "dejan conocer" por un sujeto o un enfoque masculino que es universal. De hecho, la literatura escrita por hombres no es considerada "masculina", representa al colectivo de escritores, no de hombres. Entonces, adjuntar "femenina" como calificativo de la literatura implica que lo importante o relevante de las mujeres escritoras es "ser mujeres", refiriéndose además a todas por igual. No obstante, para la misma autora, la evidente carga ideológica del concepto o de quienes lo acuñaron no excluye la existencia clara de características particulares de la escritura de las mujeres, distinta en aprendizajes, raíces, circunstancias de creación. De hecho, para Freixas (2002), un género clásico históricamente ejercido por las mujeres, la novela -desprestigiada por su condición anecdótica, popular, vivencial, sin normas ni modelos- es "rescatado" hacia la academia y la escritura de hombres con intenciones "literarias", que no estaban presentes en las mujeres. Escribir de las mujeres era considerado una terapia, una forma (marginal y no bien vista) de ganarse la vida o una función didáctica. La estética como consumo satisfactorio era tarea de los hombres creadores y escritores,

así como la publicación y el debate político. Por esto, la escritura de las mujeres ha sido considerada "íntima", "sensiblera", cursi (lo que aplica también a las lectoras mujeres, "lectoras de *best-sellers*") y cuando las mujeres se aproximan a escribir sin objetivos escriben "como hombres" e incluso han debido adoptar lenguajes corporales y materiales masculinos (travestidas, "del tercer sexo"). Más aún, los hombres que escriben sobre mujeres por lo general las posicionan en su relación con hombres aun cuando sean sus personajes centrales (ver, por ejemplo *Mujeres a orillas del río*, que cuenta la historia de la Alemania posthitleriana desde los ojos de las compañeras de militares alemanes).

Cuando las mujeres asumen la escritura se asumen también como personajes claves, sujetos históricos que se relacionan entre sí y también con hombres. Pero aún con este supuesto, y partiendo de las reflexiones anteriores, solamente se pueden intuir ciertas características que han ido configurando el entramado complejo del mestizaje literario en la literatura de las mujeres, en particular latinoamericanas y ecuatorianas: la intertextualidad, la diversidad de códigos, la oralidad del discurso, la incorporación de relatos de diversa índole y origen, de diverso estilo e intencionalidad, sobrepasando largamente los troncos académicos tradicionales, los oficiales. Es este ritmo literario "asincopado" (Martínez, A., 2004) el significante del mestizaje que se revela, iniciado ya desde Sor Juana Inés de la Cruz y continuado infinitamente hasta el presente cuando las mujeres entran de

lleno en las expresiones culturales como creadoras y espectadoras, feminizando la cultura, participando en ella (ironizo, ¿será porque tienen más "tiempo libre"?), informándola. Las mujeres encuentran en el mundo real menos satisfacciones y por esto, dice Freixas, ficcionan, imaginan, se estudian para entenderse y entender su condición.

La literatura y las expresiones de arte (como dominio público en tanto intersubjetivo), históricamente han producido representaciones de diferencias de género que contribuyen a la percepción social de valencias distintas de hombres y mujeres. Frente a esto la producción y la crítica literaria desde y de las mujeres presentan algunos retos. El primero de ellos es profundizar en la descolonización de la literatura y la crítica literaria, la revisión profunda de los troncos teóricos tradicionales, la reconstrucción del mundo literario a través de las mujeres y los hombres en un determinado espacio y tiempo asumiendo e incorporando unas determinadas relaciones de poder en la práctica de la biopolítica, la geopolítica y la historia. El segundo es la profundización del aprendizaje intra y transcultural en los lectores y las lectoras, a partir de su propia interpretación de la diferencia y las relaciones de género. El tercero es apropiarnos de nuestros lenguajes y semióticas corporales, asumirnos como sujetos creadores con diversas identidades que pueden transmutar entre hombres y mujeres pero no por eso dejar de ser reconocidas y ampliadas en la cultura. El cuarto es explorar la transgeneración, la utilización de

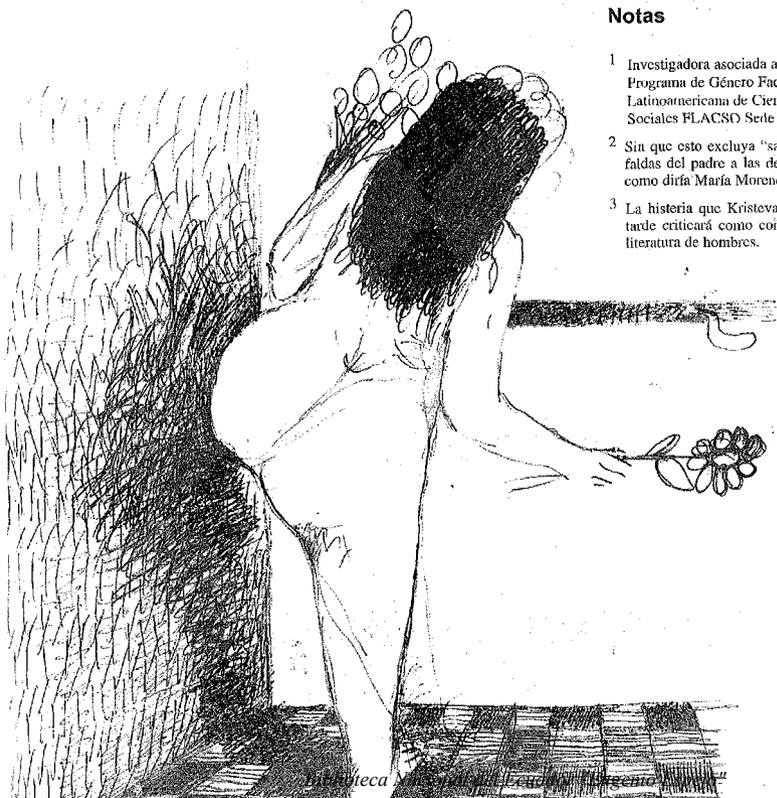
recursos diversos provenientes del arte, del rito, de la historia y de la cotidianidad; dotar de dinamismo y movimiento a la interacción creativa, buscándonos a nosotras mismas en la creación y recreación que son, en última instancia, *habitus* políticos.

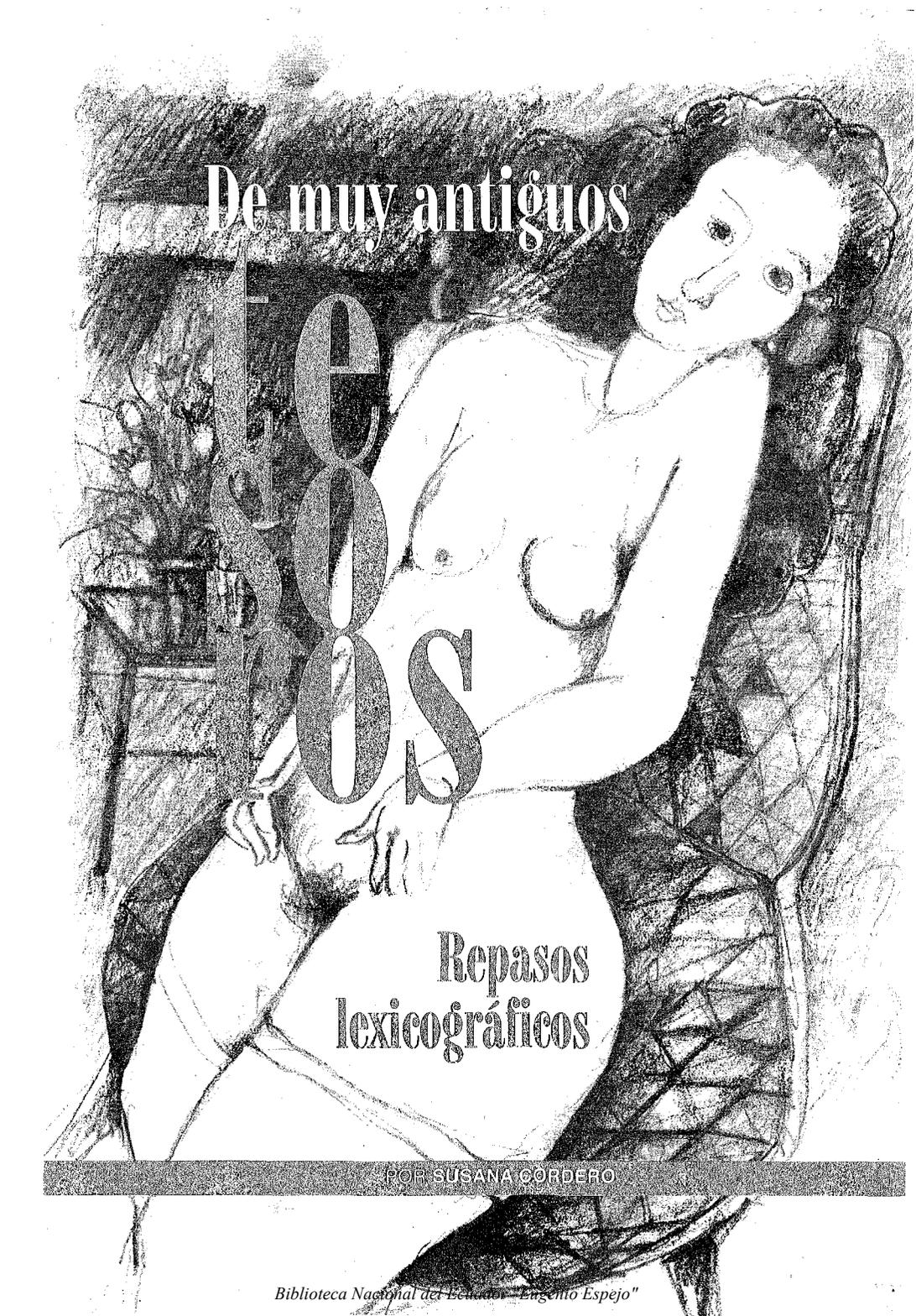
Bibliografía

- ANGELOU, MAYA, (2000), "Encontraos en mi nombre", Femenino Lumen, Barcelona
- ANSALDO, CECILIA, (2001), "Cuentan las mujeres, antología de narradoras ecuatorianas", Seix Barral, Quito
- ANZALDÚA, GLORIA, (1990), "La Frontera: the new mestiza", Spinners/ Aunt Lute Book Company, San Francisco
- BELLI, GIOCONDA, (1992), "La Mujer Habitada", Letras de Bolsillo, Salamandra, Barcelona
- CIXOUS, HELENE, (1987), "The newly born woman", Manchester University Press, Manchester
- DE BEAUVOIR, SIMONE, (1949), "El segundo sexo", Edhasa, Barcelona
- FREIXAS, LAURA (2002), "Literatura femenina", Entrevista con Isabel Santamaría, México
- GARDINER, JUDITH, (1982), *An interchange on feminist criticism*, Feminist Studies, 8
- GRUPO MUJER Y SOCIEDAD, (2000), *Mujeres que escribieron en el siglo XX en "En otras palabras"*, junio 2000, Bogotá
- GUERRA, LUCÍA, (2003), *Alborada*, en "Los Noveles; ellas", mayo-junio, 2003, Perú
- HOLTZ, GILDA, (1995), *La voz en off*, en "Turba de signos", Abrapalabra, Quito
- HUMM, MAGGIE, (1998), *Feminist Literary Theory*, en Jackson, S., "Contemporary feminist theories", Edimburg University press, UK
- LE DABUFF, MICHELLE, (1993), "El estudio y la ruca", *feminismos*, Cátedra, Valencia.
- MALDONADO, LUCRECIA, (1994), "No es el amor quien muere", Abrapalabra, Quito
- MARTÍNEZ, ADELAIDA (2003), "Feminismo y literatura en Latinoamérica", revista electrónica, Perú
- MEDINA, RAQUEL Y ZECCHI, BÁRBARA (2002), "Sexualidad y escritura (1950-2000)", Antropos, Barcelona
- MILLET, KATE (1970), "Sexual politics", Doubleday, N.York
- MONTERO, ROSA, (1995), "Las siete cabritas", Alfaguara, España
- OGUNDIPE, LESLIE, (1984), *African women, culture and another development*, Journal of African Marxism, No. 5.
- PONIATOWSKA, ELENA, 2000, "Las siete cabritas", Txalaparta, México
- SMITH, BARBARA, (1987), "Towards a black feminist criticism", Out and Out books, N.York
- SHOWALTER, ELAINE (1992), "Sexual anarchy, gender and culture in the fin de siècle", Virago, Londres
- WOOLF, VIRGINIA, (1999), "Una habitación propia", Seix Barral, segunda edición, España

Notas

- 1 Investigadora asociada al Programa de Género Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Sede Ecuador
- 2 Sin que esto excluya "saltar de las faldas del padre a las del esposo", como diría María Moreno.
- 3 La histeria que Kristeva años más tarde criticará como correlato a la literatura de hombres.





De muy antiguos

Repasos

Repasos
lexicográficos

POR SUSANA CORDERO

Hay poca claridad sobre cuál fuese la lengua primera y pura que se habló en España. La que agora tenemos está mezclada de muchas, y el dar origen a todas sus vocablos será imposible. Yo haré lo que pudiere, siguiendo la orden que se ha tenido en las demás lenguas, y por conformarme con los que han hecho diccionarios copiosos llamándolos Tesoros, me atrevo a usar este término por título de mi obra.

Sebastián de Covarrubias
**Tesoro de la Lengua Castellana
 o Española (1611)**

TESOROS Y DICCIONARIOS

Difícil tratar un tema que apenas se roza, mirándolo de soslayo, entre quienes no tienen como especialidad la lingüística y aun entre aquellos cuyos estudios del lenguaje les han llevado a encontrarse en esa extraña, amplia y singular vereda de la lexicografía. Y sin embargo quienes hablamos y escribimos hemos de vivir sometidos al dictado de los diccionarios. Valga el momento para la siguiente anécdota que dice mucho del ser y del no ser de algunos empresarios ecuatorianos.

Como resultado del anuncio que resaltaba en la prensa, a la búsqueda de una secretaria eficaz que dominase el español y el inglés, una muchacha cabal, buena conocedora de las dos lenguas, dio una prueba escrita ampliamente satisfactoria para quienes querían contratarla. Al terminar, fue presentada al gerente –ejecutivo–, decimos ahora, como si solo fuera posible *ejecutar* algo vigoroso y profundo en el seno de lo crematístico. Él la entrevistó, afanoso por saber el alcance de sus conocimientos y de su posibilidad de colaboración. Las respuestas de la entusiasta joven eran claras, sencillas, contundentes.

Satisfecho el ejecutivo con las posibilidades de la muchacha, le preguntó, antes de confesarle que estaba decidido a contratarla, qué necesitaría en su despacho. Al pedirle ella, el diccionario de la Academia y, a la vez, un diccionario bilingüe español-inglés, inglés-español, la decepción del ‘ejecutivo’ no tuvo límites: ¿cómo podría ser buena secretaria quien necesitara de un diccionario de su propia lengua para escribir con seguridad y corrección? ¿Cómo podría confiarse en su dominio del

inglés si necesitaba trabajar acompañada de un libro para conocer el significado de las palabras? De este modo, la agudeza idiomática y psicológica del ejecutivo decidió la suerte de la ingenua secretaria que, obviamente, no fue contratada.

No cabe duda de que alguien con mayor sentido común y mejor dominio cultural e idiomático, habría lamentado la pérdida de una secretaria difícil de encontrar en los tiempos que corren: que hubiese pedido diccionarios solo corroboraba la seguridad y vigor de sus conocimientos idiomáticos. Sin necesidad de acudir a Sócrates para reconocer la limitación de toda forma de saber, ella había descubierto que cuanto más conocía la lengua, más necesidad tenía de apoyarse en la autoridad lexicológica de un libro que dilatará su léxico, que enriqueciera sus nociones y aclarara sus dudas. No hay mejor prueba de sabiduría que el reconocimiento de los propios límites y el anhelo, siempre insatisfecho, de superarlos.

Ella había pedido un tesoro difícil de encontrar en ámbitos mentales poco propicios a inquietudes que traspasan las metas inmediatas. Un *Tesoro*, sí. Porque *Tesoro* o *Tesaurus* es, entre otros, y no sin razón, el nombre que, precisamente según el diccionario, es el “dado por sus autores a ciertos diccionarios, catálogos o antologías”. ... ¿Quizás porque se trata de libros en los que se halla un conjunto de ‘objetos preciosos, escondidos, que suelen descubrirse por azar’? Si no es aleatorio el conjunto de voces que un autor recogió en un *Tesoro* –también llamado, como en latín clásico, *Tesaurus*– sí lo es, siempre, el hecho de descubrirlo: más allá de cada término en él incluido, su origen, su significado se nos revelan en feliz azar.

LEXICOGRAFÍA Y LEXICOLOGÍA

Una de las más simples definiciones de lexicografía, ‘disciplina cuyo objeto es la elaboración de diccionarios’, a fuerza de sencillez enuncia asuntos de gran complejidad, tanto por el conocimiento y la responsabilidad que tal elaboración exige, cuanto por la enorme diversidad de diccionarios, cada día más especializados, más exigentes y excluyentes que pueden elaborarse en las distintas lenguas. Considerada la lexicografía como técnica, nos da los principios básicos de la composición de diccionarios; como parte de la lingüística, se ocupa de los principios teóricos en que se basa dicha composición.

Lexicología es aquel capítulo de la lingüística general que estudia el vocabulario considerado en su historia, su significado, su funcionamiento, las relaciones que se establecen entre las distintas unidades léxicas, etc.

Así, conforme la lexicología dilata sus límites, la lexicografía exige nuevas elaboraciones, diccionarios distintos, cada uno escrito desde diversos puntos de vista: desde el antiguo *Diccionario de Autoridades* y todas y cada una de las veintidós ediciones del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, hasta el más sencillo y elemental diccionario para estudiantes de primaria –esos que, de puro pequeños, eran conocidos como *diccionarios Liliput*– pasando por diccionarios bilingües, diccionarios etimológicos, diccionarios ideológicos, de dudas, históricos, de sinónimos y antónimos, etc. etc.

En este artículo no cabe un tratamiento pormenorizado de las exigencias fácticas que supone la elaboración de diccionarios. Procuraremos, en cambio, hacer una reseña de los primeros logros de la lexicografía española; una historia del resultado de preocupaciones de academias y estudiosos y de su concreción en variados y distintos lexicones. Y nos referiremos, por obvias razones, a la preocupación lexicográfica de estudiosos ecuatorianos y sus resultados distantes y actuales.

GANAPANES

Samuel Johnson, padre de la lexicografía inglesa y autor de uno de los primeros, si no el primer diccionario inglés, afirmaba, allá por los años de 1750, con la flemma e ironía

típicas de su pueblo: “*Un lexicógrafo es un inofensivo ganapan que se ocupa en descubrir el origen de las palabras y en precisar su significado*”...

El caso es que la enorme complejidad de un diccionario siempre ilusamente ‘completo’, así como la especialización que exige actualmente su elaboración, ha multiplicado el número de estos *inofensivos ganapanes* que hoy trabajan en conjunto y a base de tantos cuantos lexicones quepan en su biblioteca –o en la aparente infinitud de la Rcd– cada uno de los cuales exhibe una precisión y singularidad impensables hace solo algunos años.

EN LA HISTORIA DE NUESTROS DICCIONARIOS

El Tesoro de la Lengua Castellana o Española, compuesto por el Licenciado don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán de su Majestad, maestrescuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición (sic), es el primer **diccionario monolingüe** del español. Se adelantó en más de un siglo al *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario ‘oficial’ de la Real Academia Española... Redactado entre 1606 y 1610, vio la luz en 1611, entre la publicación de la primera y segunda parte del Quijote, y ciento diecinueve años después de la edición de la primera *Gramática de la Lengua Castellana*, escrita en 1492 por Fray Antonio de Nebrija en cumplimiento de una orden de la reina doña Isabel de Castilla. Es digno de señalarse también que el mismo fray Antonio había compuesto un *Diccionario latino español*,

muy negativamente criticado por Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua*, hacia 1535.

La voluntad de Covarrubias –así escribe su nombre en la edición primera de su *Tesoro*– fue la de investigar la etimología de las palabras, corroborando en lo posible sus presunciones o descubrimientos con citas de autores clásicos latinos y griegos y también con citas de autores reconocidos en su propio tiempo; no importa cuán descabelladas fueran algunas de sus etimologías: fue el primer español que llevó a cabo, solo, el trabajo, descomunal para entonces, de reunir más de siete mil palabras, locuciones, frases hechas, refrances y dichos populares y de registrar en él, muy al estilo del Renacimiento, cuanto su amplia formación humanística le inspira respecto a las palabras que, en orden alfabético, va anotando... Costumbres, recuerdos, acontecimientos se deslizan entre palabra y palabra, siempre a tenor de su interés lexicológico.

En cuanto al *Diccionario de Autoridades*, editado en seis volúmenes entre los años 1726 y 1739, fue resultado del propósito que llevó a la fundación de la Real Academia de la Lengua en 1714: “Hacer un diccionario copioso y exacto, en que se viese la grandeza y poder de la lengua”. Este *Diccionario* fue elaborado bajo el modelo de dos diccionarios monolingües que desde hacía un siglo, el uno, y un cuarto de siglo el otro, ya existían en Europa: el diccionario que para el italiano publicó la Academia de la Crusca, en 1612, y el de la Académie Française, de 1694.

Realizado de acuerdo con un amplio plan, previamente estudiado, el contenido de

cada artículo corresponde al mismo tipo de estructura interna. Cada lema —es decir, cada palabra que encabeza un artículo— contiene citas de ‘autoridades’, textos que incluyen dicha palabra, tomados de las obras de autores cuyo empleo del español era reputado de elegante y preciso, muchas veces con dos o tres citas para un mismo lema. Dichas ‘autoridades’ garantizaban el vigor y vitalidad del término; contiene cada artículo, además, la notación etimológica respectiva. Entre otras razones, el acopio de los textos que se citan bajo cada lema explica, sin duda, el prolongado lapso que llevó su redacción y publicación completas. Incluye refranes, proverbios, regionalismos y arcaísmos o incluso voces de jerga y vocabulario científico y técnico. Sumamente prudente en cuanto a la adopción de términos nuevos, contrasta la actitud de los académicos con la que, más de un siglo antes, tuvo Covarrubias, que introdujo sin pudores extremados, neologismos y extranjerismos en su *Tesoro*.

Solo en 1780 la Real Academia, vista la ingente tarea que supuso la creación y publicación de su *Diccionario de Autoridades*, decidió publicar en un solo volumen, y sin citas de autoridades, un “*Diccionario manual o común*”... A partir de este año se cuentan las apariciones del diccionario académico, de cuyas sucesivas ediciones proceden la mayor parte de diccionarios modernos y contemporáneos publicados en nuestra lengua.

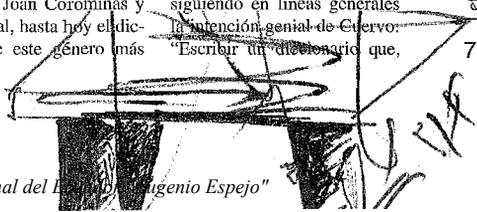
Entre los proyectos lexicográficos más interesantes que la Real Academia se ha planteado en la actualidad, se encuentra la redacción del *Diccionario panhispánico de*

dudas (de título aún provisional), primer diccionario trabajado en común entre todas las Academias, mediante una comisión interacadémica de redacción, constituida desde el año 2000 por siete académicos representantes de las veintiuna Academias, más el representante de la Real Española, comisión en la que me cupo el honor de tomar parte en representación del Área Andina: Ecuador, Perú y Bolivia. *El Diccionario de americanismos*, en plena elaboración, y el enorme impulso que se ha dado al trabajo ingente del *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, que aparecerá, según las estimaciones hechas hasta ahora, en no menos de 25 volúmenes de 1.500 páginas cada uno.

Más allá de este trabajo académico, no podemos dejar de citar el *Diccionario ideológico* de don Julio Casares, cuya primera edición apareció en 1942. Además de la ordenación alfabética de las palabras, típica de los diccionarios de lengua, hace en él una ordenación por conceptos, es decir, por palabras afines; genial adelanto al estudio y aplicación de los *campos semánticos*, propuesto ya hacia 1934 en Alemania, pero aplicado en español mucho después. Como el orden alfabético no reflejaba realidad semántica alguna, había que buscar otro orden en el que primara la relación de términos por su significado. Tampoco puede olvidarse el mejor *Diccionario de uso del español*, escrito durante largos años de entrega y de trabajo por doña María Moliner. ¿Y cómo prescindir de títulos como el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, de Joan Corominas y J. A. Pascual, hasta hoy el diccionario de este género más

completo de la lengua española, fuente de descubrimiento de nuestra historia léxica? Tampoco, por supuesto del *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, de Manuel Seco, ni de su monumental *Diccionario del español actual*, aparecido en 1999, redactado en corto tiempo por un equipo de lexicógrafos entre los cuales, además de Seco, estuvieron Olimpia Andrés y Gabino Ramos: “Primer diccionario español que registra el léxico de una época basándose exclusivamente en la documentación real de la misma y el segundo diccionario general español, después del *Diccionario de autoridades*, que se compila a partir de textos del uso real”.

Y para coronar esta visión a vuelo de pájaro, en la que es tanto lo que ha de dejarse de lado, queriéndolo o no, recordemos una gran obra americana que, como la de Bello en su propio ámbito, ha significado inmenso aporte para el mejor dominio del español: el *Diccionario de construcción y régimen* del sabio colombiano Rufino J. Cuervo, quien en París, en los primeros años de la década de 1880, se entrega a su elaboración y cuyo primer volumen aparece en 1884; solo siete años más tarde, en 1891, aparecerá el segundo volumen, de mil páginas. En ese mismo año se resiente la salud del eminente polígrafo, y la inesperada muerte de su hermano mayor es un golpe que no superará. Muere en 1911, dejando gran acervo, aunque desordenado y de difícil interpretación, de su enorme trabajo lexicográfico, que concluirá casi ochenta años más tarde, debidamente actualizado, pero siguiendo en líneas generales la atención genial de Cuervo: “Escribir un diccionario que,



sin ser general, estudiase lo más exhaustivamente posible cada una de sus entradas, restringiendo éstas a aquellas palabras que ofreciesen alguna particularidad desde el punto de vista de su comportamiento sintáctico", gracias al afán del Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá.

Seguirán multiplicándose y terminándose en lapsos muy breves en relación con el trabajo que significan, diccionarios de primer orden, gracias, sobre todo, a los enormes avances técnicos que facilitan estas tareas, aunque no haya lugar aquí para referirnos de modo pormenorizado al aporte insustituible de la Red para la elaboración de diccionarios: su memoria, la velocidad de búsqueda que posibilita, su posibilidad inmediata de respuesta a infinitas preguntas léxicas, su capacidad de conservación y organización, además de la corrección automática ortográfica e incluso sintáctica facilitan, de modo hasta hace muy pocos años impensable, el trabajo lexicográfico.

LA LEXICOLOGÍA Y LA LEXICOGRAFÍA EN EL ECUADOR

No existe un estudio pormenorizado ni sistemático del trabajo lexicográfico y lexicológico ecuatoriano. Tarea realizada, normalmente, por autodidactos, tiene, ya desde la Colonia y de modo especial en el siglo XX, lúcidos y afanosos representantes que, además de su trabajo idiomático han dejado en el Ecuador, siempre en medio de circunstancias aciagas de la patria, la impronta de existencias de trabajo y entrega de lo mejor de sí mismos a los valores humanos más auténticos.

Ya en 1862, don Pedro Fermín Cevallos, que será el primer director de la Academia Ecuatoriana fundada en 1874, publica el *Breve catálogo de errores en orden a la lengua*, con la voluntad de corregir y limpiar el habla ecuatoriana, "de voces extrañas, impuras o desustanciadas de su verdadero significado que se han introducido en nuestra patria", según el académico don Julio Tobar Donoso.

En 1874 se funda la Academia Ecuatoriana de la Lengua, ámbito que favorece estudios lexicográficos y de corrección lingüística. El citado académico Tobar se refiere al estudio titulado *Voces Provinciales del Ecuador*, de don Pablo Herrera, como también a las *Breves observaciones sobre ciertas palabras usadas en el lenguaje militar*, del general Francisco Javier Salazar. Igualmente, cita al doctor Carlos R. Tobar, a quien se debe *Consultas al Diccionario de la Lengua*, "digno gemelo de la obra del admirado bogotano Cuervo, por el noble sentido de la inspiración, la elegancia del lenguaje y la lógica de las ampliaciones correspondientes a cada voz".

Entre los trabajos propiamente lexicográficos, es decir, respecto de la elaboración de diccionarios, vocabularios, glosarios, nomenclaturas y catálogos, existen algunos hitos que, aunque no correspondan todos a la elaboración de diccionarios monolingües, expresan la justísima preocupación por procurar la comunicación entre los ecuatorianos hispano y quechuahablantes. don Luis Cordero Crespo, ex Presidente del Ecuador, publicó hacia 1892 su *Diccionario quichua*:

Insistimos en manifestar que nuestro designio no ha sido otro que el de inventariar sin demora lo poco que nos va quedando del idioma copioso y varonil hablado ampliamente en otro tiempo, y medianamente en el día de hoy, por la distinguida raza que produjo a Huayna-Câpag, a Atahualpa, a Quisquis, a Collahuaso y cooperó con su sangre a darnos Espejos y Mejías. Causanos verdadero pesar el ver cómo decae progresivamente ese idioma, constreñido, en cierto modo, por la obstrucción con que le circunda el castellano, y hemos querido recoger a lo menos lo que de él se está usando al presente a fin siquiera de que la filología tenga este dato más para sus sabias disquisiciones sobre las lenguas de América.

El citado autor termina así su introducción al *Diccionario quichua*:

Estamos plenamente convencidos de que nuestra obra servirá para el gran número de indígenas que en todas las provincias de la Sierra ecuatoriana tienden a subir una escalón siquiera en la jerarquía social, con la progresiva adquisición de los rudimentos literarios; que servirá también para facilitarles un acopio oportuno de voces a los dignos sacerdotes que evangelizan, es decir, civilizan, a esos ecuatorianos sin ventura, que en algo contribuirá, finalmente, a facilitar el trato social con los numerosos indígenas habitantes de la preciosa región oriental del Napo, que hablan también el quichua, acaso más puro y correcto que los de las comarcas andinas...

Entre otros notables trabajos realizados al respecto, se encuentra *El quechua y el cañari*, de Octavio Cordero Palacios, estudio de investigación

lexicológica de enorme significado en el primer cuarto del siglo XX, cuando las disciplinas lingüísticas apenas tenían cabida entre nosotros.

Según don Carlos Joaquín Córdova, "es de reconocer que a nuestros lexicógrafos debemos la existencia de un rico inventario de ecuatorianismos, además del correspondiente análisis y comentario sobre nuestro léxico".

El mismo lexicógrafo, autor del mayor diccionario de ecuatorianismos compilado hasta hoy, titulado *El habla del Ecuador*, (1995) manifiesta: "Entre nuestros lexicógrafos son infaltables los nombres de Carlos R. Tobar, Luis Cordero, Honorato Vázquez, Alfonso Cordero Palacios, Gustavo Lemos, Justino Cornejo. Allí están los nombres respetables de Juan Corominas, Augusto Malaret, Martín Alonso, Charles E. Kany, para citar solo estas cuatro autoridades en lexicografía española e hispanoamericana con sus monumentales obras en las cuales están presentes, en las respectivas bibliografías, los nombres de los lexicógrafos ecuatorianos a los cuales me he referido aquí".

Don Honorato Vázquez no vio completa en vida la publicación de su obra *Reparos sobre nuestro lenguaje usual*, que apareció solamente en 1934, por desgracia no libre de errores. La Casa de la Cultura Ecuatoriana hizo otra edición, relativamente reciente, en 1991, minuciosamente corregida y revisada por el estudioso cuencano Oswaldo Encalada Vázquez.

Por esos mismos años vio la luz la segunda edición de *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos*, del Chantre de la

Catedral de Quito, don Alejandro Mateus:

El contenido de la obra, corregida y notablemente enriquecida, son muchas palabras que no conocemos, o que usamos en un sentido extraño del que tienen: frases y expresiones, con ejemplos escogidos de las obras de Cervantes, santa Teresa, Fray Luis de León, san Juan de la Cruz y otros escritores, que son muy útiles de saber, entre las que no pocas hemos adulterado; multitud de palabras sinónimas, homónimas y homófonas, sobre modo útiles para escritores y oradores; palabras y expresiones ecuatorianas en incontable número; unas de propia cosecha, y otras, adulteraciones de la lengua, que de España nos trajeron: de entre estas, poquísimas recomiendo, no pocas repruebo, y sobre las demás, como es razón, nada expreso en pro ni en contra.

En 1956 muere el ilustre cuencano don Alfonso Cordero Palacios, hermano del polígrafo don Octavio. En 1957, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay publica la primera edición de su *Léxico de vulgarismos azuayos*, en cuyo prólogo, el autor había anotado:

Los azuayos, a medida que nos pulimos, vamos olvidando absolutamente, sin siquiera confiar a un pobre catálogo impreso, muchas dicciones, modos de expresión, etc., que pudieron servir, si no para incremento y lustre de la lengua española, a lo menos para perpetua memoria de que vivieron en las regiones del Azuay dos apretabilísimos idiomas: el ya muerto Cañari, armónico, lleno y vigoroso, si hemos de regirnos por las pocas voces, toponímicas las más, que de él nos quedan, y el

agonizante, expresivo, flexible y dulcísimo quechua, más afortunado que el anterior ...

Durante todo el siglo XX se ha visto en el Ecuador la eclosión de trabajos lexicográficos y gramaticales de variado orden. En 1938 aparece *Fuera del diccionario*, de Justino Cornejo, que publica en 1942 *Comentarios a "Arcaísmos españoles usados en América"*. Su *Diccionario del hampa guayaquileña* aparece en 1957 y *Apostillas a un diccionario*, en 1960; *El quichua en el castellano del Ecuador*, en 1967, así como *Bagatelas lexicográficas*, en 1976.

En 1953 recibe el Premio de Investigación del Colegio Mayor "Nuestra Señora de Guadalupe", de Madrid, el extraordinario estudio, aún no superado, *El español en el Ecuador*, de Humberto Toscano Mateus, sabio ecuatoriano cuya temprana desaparición nunca será suficientemente sentida. Aunque no se trate de un diccionario, lo citamos aquí por su importancia decisiva para el conocimiento del español ecuatoriano y porque contiene, en una última parte, vigoroso material lexicográfico. Los trabajos de divulgación y corrección idiomática del mismo maestro Toscano, publicados en el diario *El Comercio*, fueron, igualmente, un hito como contribución al mayor dominio lexicológico de los lectores ecuatorianos. A ellos siguieron los notables y versátiles aportes cotidianos de los académicos padre Miguel Sánchez Astudillo, don Hernán Rodríguez Castelo, don Gustavo Alfredo Jácome, don Luis Moscoso Vega, y los de doña Piedad Larrea Borja, así como las columnas tituladas 'Lenguaje para todos' y 'Un espacio para la palabra', que aparecieron

durante un lapso de veinte años, primero en el diario **Hoy** y luego en diario **El Universo**, respectivamente, de Susana Cordero.

En 1975 se publicó en Cuenca un **Diccionario de arcaísmos**, del estudioso y académico Luis Moscoso Vega. El año de 1979 nos ofrece un notable aporte lexicográfico: la publicación del **Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano**, de Hernán Rodríguez Castelo, realizada en Quito, por ediciones Libri Mundi. En 1984, aparece **Castellano y lexicografía médica ecuatoriana**, de Piedad Larrea Borja, la primera académica ecuatoriana. En 1990, Oswaldo Alcalá Vázquez publica **Modismos cuencanos**, vasta compilación de locuciones y giros empleados en el español común, especialmente en el habla azuaya. En 1991 se publica **Un millar de anglicismos**, de Carlos Joaquín Córdova, cuyo diccionario de ecuatorianismos titulado **El habla del Ecuador** (1995) hemos citado ya. También en 1991 aparece un trabajo único hasta ahora en el Ecuador, **Atlas lingüístico y etnográfico de Tungurahua**, dirigido por Pedro Reino. En 1992, se publica el **Diccionario de ecuatorianismos en la literatura**, de María Jaramillo de Lubensky. Pedro Córdova Álvarez hace un erudito y significativo aporte sobre el español ecuatoriano con su obra **El habla del Azuay**, aparecida en 1995. En 1997, Tamara Estupiñán publica el **Diccionario básico del comercio colonial quiteño**. El año 2002 la Universidad del Azuay publica en Cuenca el amplio e importante trabajo de Oswaldo Alcalá: **Diccionario de la toponimia ecuatoriana**.

Aunque este trabajo haya intentado una visión de lo más significativo de la lexicografía ecuatoriana, sin agotarla, sin duda, dada la dispersión en tiempo y espacio de numerosos trabajos, no podemos dejar de citar los empeños gramaticales de honda valía, de académicos de justo renombre por su variado aporte al estudio del habla y de la cultura del Ecuador: padre Miguel Sánchez Astudillo, S.J., Gustavo Alfredo Jácome, Hernán Rodríguez Castelo.

Desde hace algunos meses recorre la geografía ecuatoriana el libro **Diccionario del uso correcto del español en el Ecuador**, de la autora de este artículo. Espera aún la aquiescencia del público.

En resumen, si no faltan aportes significativos al conocimiento y la divulgación del español ecuatoriano, las visiones dispersas piden a gritos sistematicidad y continuación de tantos empeños parciales. La Pontificia Universidad Católica del Ecuador, comprometida con don Antonio Quilis para la elaboración de un atlas lingüístico ecuatoriano, nos debe aún ese trabajo. Es de desear que de nuestras universidades surjan empeños lexicográficos y dialectológicos que, uniendo tantos significativos saberes y aportes, contribuyan de modo decisivo al conocimiento de nuestro español, única arma de paz con que enfrentar la realidad.



CUEN TO



La sangre de

a M. A.

Créimos contar todo sobre Dacal, y fallamos. No se acaban las historias de un hombre cuando está muerto, menos si se relataron con fragmentos y pausas, menos aún si todavía vive y persiste en volver. Dimos casi por muerto a Dacal en el giro de su historia con Gerda. Abandonado su antiguo oficio en el que nosotros persistíamos —anónimos redactores— decía demasiado con su propio ejemplo. Fue así como le perdimos el rastro: la película de su matrimonio fue una lenta toma con disolvencia a blanco, sin ceremonia de transición.

—Nada termina —nos corregiría, nos induciría poco después—. Nada, ni siquiera la inquietud. No hay final ni principio, a menos que impongamos principio y final.

Sentencioso, seguro de sí mismo, se equivocaba. Sí había final. No precisamente el suyo, sino el de uno de nosotros. Vestido de negro, moteado de canas en las sienes, al verlo en el velatorio de Vlad no supimos quién le avisó. Nadie lo había hecho. Allí estaba, sin drama, sin ironía, de pie y solo, dejándose tocar en el brazo como si fuera él quien recibiera el pésame. En cada toque nos sonreía curvando su boca de labios gruesos, sin revelar los dientes pero con alegría de vernos. Sabíamos

qué hacer. Esperarlo fuera del sanatorio, ir al bar más cercano y retomar los vacíos de intermedio con su lento desovillar de tramas. Pero la trama se abrió por sí misma con el libro de pésames que los padres de Vlad dispusieron sobre el firmatorio del velatorio. Dacal se acercó, metió su mano bajo la solapa del saco impecablemente planchado, tanteó como si escarbara y ahí estaba, volvía el habitual, el sencillo, pesado Kálistér que conocíamos desde la época en que trabajábamos con él. Presionó la estilográfica sobre la página en blanco y en ese momento parecía que empezaba a escribir la trama de Vlad en una línea y media que hojearíamos apenas se marchara. Firmó. No se marchaba. Sostuvo el Kálistér como si quisiera corregir, o satisfecho, no lo supimos. No había nada que corregir. Memorizamos lo escrito: "Pocos pájaros cantaban, Vlad, pero tú decidiste escuchar. Canta ahora". Luego venía el nombre de letras abiertas que se estrellaba en la fina pared de la última letra de su firma. Debíamos rondar por una tontería como el Kálistér para acercarnos a lo que había escrito. Años atrás, en los de su dominio en la agencia de publicidad, cuando le preguntábamos por qué había elegido esa marca de estilográfica, volteaba su boca para ver bien el Kálistér y respondía con calmada coquetería: *Pesa*

Kálistér

lo suficiente como para no olvidarlo. Ya saben que pierdo bolis al primer descuido, y ustedes bien que lo aprovechan.

Así regresaba, otra vez completo y en una sola imagen —inmóvil cirujano con su bisturí antes de la incisión en carne— nuestro viejo amigo, maestro y memoria, Dacal.

No preguntamos por Gerda. Fue él quien preguntó por el final de Vlad. Por primera vez fuimos nosotros los que tuvimos que desenredar la historia como protagonistas. Fuimos dando pistas por turnos y cada una llevaba a la novia inmemorable, a los huesos de Vlad. Dacal frunció la boca, bebió un sorbo de su cerveza y supimos que era necesario cambiar de tema. No quiso.

—¿Quién era la novia?
—preguntó—. ¿Por qué no me
dijeron nada?

Se lo terminamos diciendo:
ella no quiso ir. Convenía que
no fuera. De haber estado allí
se la habríamos señalado, y al
señalarla la habría recordado.
Vlad había cometido el error
de mencionarla con entusias-
mo en las últimas reuniones
con Dacal. *Hablemos cinco
años después*, repetía él frente
a cualquier entusiasmo nuestro
con la novia de turno, en tran-
ce a definitiva.

—No le hagan caso —repli-
caba Gerda, de paso por el
salón.

—Pues llevas tres años
—apuntaba él, sonriendo—.
Hablemos después de dos más.

Ella, luego de darle un gol-
pecito en el hombro, se mar-
chaba pisando firme con sus
zapatos de tacón. Meneaba la
cabeza enfatizando lo infantil
que era Dacal. Semanas des-
pués hablábamos de otras
mujeres y de otros trances. Él
tenía razón: cinco años era un
tiempo prudente como para no
hipotecar los portentos que se
nos ofrecían. Salvo para
Dacal. A medida que pasaban
los años y esquivaba el lustro
de prueba, nos fuimos alejan-
do. Pesaba que nosotros cometié-
ramos el mismo error una y
otra vez, mientras él sobrevi-
vía lejos del error.

Fue entonces cuando debi-
mos preguntar por Gerda. Nos
habríamos ahorrado las sema-
nas que mediaron entre los
nuevos encuentros con Dacal.
No nos citaba en su casa.
Llegaba al bar con su reciente
cosecha de discos compactos y
no se resistía a nuestras copias,
ahora formatos digitales com-
primidos, de los que perdía sus
nombres técnicos, sucesivos,
inútiles para su registro. Una
vez en el bar, pedía un desca-
feinado, declarando su envidia

de nuestros hígados. Sólo que
éramos nosotros quienes lo
envidiábamos por su resisten-
cia al whisky. Nunca lo vimos
tambalear, ni perder la preci-
sión de sus historias sin prove-
cho, como insistía en llamar-
las. Es más, se volvía más con-
ciso, más lúcido, tan elíptico
que sus recuentos nos tomaban
días para descifrarlos. No fue
necesario descifrar el nuevo
giro de su historia. Se iba otra
vez, a otra ciudad, y reconoci-
mos el eco de donde venía. Ya
no le perderíamos el rastro,
nunca más. Fue entonces cuan-
do pactó el intercambio de car-
tas. Por fin tendríamos escrita
la voz de sus relatos. Uno a
uno, en capítulos con destina-
tario diferente, nos fue enviando
las partes de su historia, el fin
de la misma. Y su nuevo inicio,
como correspondía.

Primera Carta

Relató el momento en que se
detuvo frente a los papeles del
trámite de su divorcio, en su
nueva casa. Su historia con
Gerda estaba por terminar. La
llamamos *historia* porque bastó
que nos enterásemos que se
había separado para darnos
cuenta que continuaba la espiral
de sus recorridos. Con las
pinceladas de sus descripcio-
nes, veíamos su nueva casa
sobre el acantilado, su estudio
de trabajo, los papeles intactos
sobre el escritorio, la ventana
abierta al viento que en un
momento entraría a revolver
páginas y dudas. Pero no había
viento. No había señal. Su
mujer llegaría de un momento a
otro, subiría por las escaleras,
abriría la puerta, y él, que sólo
debía trazar un garabato sobre
los papeles del trámite de
divorcio, seguiría inmóvil,
empuñando el bistrú. Demo-
raba en firmar por una sensación
de poder que él nunca hubiera
sospechado, sosteniendo su

Kálister. Y lo veíamos así.
También podíamos verlo en la
tienda de estilográficas, con-
fundido con la gente que habla-
ba con la dependencia, pregun-
tando por un Kálister de tinta
azul. En la pregunta había no
sólo una indagación sino una
especie de ruego o expectativa,
de inquietud si le decía que
estaban agotados. De regreso,
con su bistrú en el bolsillo,
pedía que nosotros siguiéramos
en paralelo la historia de Vlad.
Obedecimos. Se trataba de
Dacal.

Segunda carta

Vladimiro, Vlad, es el único
de nosotros que se permite la
vanidad de un nombre y un
apelativo. Vlad era una fórmu-
la económica y entrañable
para el anacrónico Vladimiro,
y una posibilidad de desenrol-
lar el apelativo hasta el nom-
bre si la ocasión era grave.
Una vez se lo escuchamos
decir a su novia cuando quisi-
mos retenerlo en una de nues-
tras reuniones. Bastó recorrer
el nombre completo para saber
lo que ella calaba. Vlad quiso
resistir al trance de volver
definitiva a su novia, y ante la
resistencia, fue ella la que
mostró resistencia, aljándose.
Pasaba de él, y Vlad, llamado
al desorden, la seguía.

—Concreten —exigiría
Dacal—. ¿Cómo ocurrió el
accidente?

Ah, qué placer. Al fin podí-
amos ser nosotros los que tení-
amos pendiente al maestro de la
reticencia. No íbamos a dar a
torcer nuestro brazo. Le íbamos
a entregar la historia de uno de
nosotros en los mismos trozos
que disponía Dacal en sus car-
tas. Queríamos intercambiarla
con su historia sobre Gerda.
Esta vez el Kálister habló en
una secuencia de ondas sinuo-
sas, arrastrando el pasado de
Dacal con Gerda.

Tercera carta

Poco nos habíamos fijado en ella. Poco había en qué fijarse, acoplada como una resonancia a Dacal. "Era la esposa perfecta —escribió—. Me ordenó la vida con una gracia de jardín inglés. Diluyó el mal boceto que yo había logrado hasta ese momento. No porque dibujara uno nuevo, sino porque lo enmarcó. Era la esposa perfecta, lo he dicho, pero la mujer inadecuada. Durante algunos años, por los corredores del hogar que construimos, yo podía visitar ese boceto torpe pero iluminado, y saber que estaba fecho, que se comprendía en su momento. De una u otra manera, ella había convertido mi pasado en un lugar que se podía visitar sin riesgo. Aunque no había hecho nada para mí futuro —y remataba Dacal— ... por suerte".

¿A cuántos viajes había llevado a su mujer? ¿A cuántos lugares fueron, arrastrándola en sus viajes impulsivos sabiendo que todo terminaba en ella misma? Demasiados viajes y sin embargo quedaron ciudades por ver, y las que recorrieron se esfumaron en esa ruta nómada de Dacal bajo la luna, como si nunca hubieran existido, sólo las no visitadas. "Nunca fuimos a La Habana, ni a México, ni a La Paz. Nunca fuimos en bote por Candel Town ni visitamos Delfos o Lugano. Nunca caminamos borrachos y al amanecer por las calles de Cusco, Barcelona o París, entre otras cosas porque Gerda no bebía. Apenas logré que venciera su resistencia al vino. Me daba lo mismo. Despertó otros aromas. Todos igual de vaporosos".

Sobre las cartas, la estilográfica iluminaba en retrospectiva, como una linterna de juguete, la memoria de nuestro amigo. Qué juguete útil para según qué juego de tinieblas.

"No me preocupaba que fuera abstermia —continuaba Dacal—. Era algo más difuso, menos verificable, que le preocupaba a ella: sus padres se habían divorciado. Y no era sólo aquel divorcio su preocupación, sino también los que tuvieron cada uno de sus padres por partida doble. Me inquietaba su aparente indiferencia respecto a ellos. Yo era de la deriva, ella de los fantasmas. Era comprensible que nos encontráramos para ser una deriva de espectros. Ella creyó atarlos. Entró al matrimonio de la misma manera en la que entró a la iglesia en la que nos casamos: apretándome tan fuerte las manos como si la estuvieran sacrificando, presa de un ritual pagano. Se agarró tan fuerte que me detuvo. Si ya era extraño que los novios entraran juntos a la iglesia, más extraño resultó que nos detuviéramos. No dije nada, no la miré. Dejé que siguiera apretando mi mano hasta que algo crujió entre mis dedos. Sacrificaba otra presa. ¿Cómo firmar ahora?, me pregunté delante de los papeles. ¿Cómo firmar ahora con esa misma mano? El Kálister seguía echando luz sobre otro momento fantasma".

Cuarta carta

—¿Momento fantasma? —preguntamos a vuelta de correo.

Quinta carta

—Señcillo —respondió—. Son dos momentos idénticos con un sentido completamente diferente.

"Gerda volvió a apretarme fuerte la mano cuando nació nuestro hijo. Esta vez no cruzieron mis dedos sino sus cadenas, sus vértebras, su cuello. Se cogió de mi antebrazo, no de mi mano, por suerte. Me estremecí de verla estremecida, con

esa vena de furia que se marcaba en medio de su deliciosa frente. Luego creí verla relajada, abrazando a nuestro hijo. Los músculos de mi antebrazo, todavía comprimidos por el apretón, latían al mismo tiempo que nuestro hijo".

"En esos dos esfuerzos Gerda todavía luchaba contra sus fantasmas de esposa perfecta, de divorcio latente. Había que darle la calma para que no se dicran las mismas circunstancias. Cuando yo creí haber cumplido con las condiciones para que aquello no se repitiera, era a mí a quien me entraba la duda. ¿Podría realmente ganarle a ese fantasma? *Me molesta cuando hablas así*, decía Gerda, con un tono tan suave que parecía ser yo el agredido, y ella quien se justificara calmándome".

Entonces Dacal evitaba mencionarle la prueba de los cinco años. Fuimos nosotros quienes retomamos la cifra para la historia de Vlad.

Sexta carta

No había llegado a cinco años cuando su novia empezó a alejarse y Vlad a recorrer esa distancia. Como hubiéramos querido tener una anécdota sorprendente respecto a él. Nos hubiera dado dignidad frente a Dacal. Pero no la teníamos. La rondamos. Incluso habíamos conseguido algún Kálister, para ver si adquiríamos su ritmo al transcribirla. Comprobamos que esa estilográfica no tenía nada de especial. Ni escribía mejor, quizá un poco más firme porque era más pesada que una Montblanc. ¿A qué alemán o suizo se le ocurría hacer una estilográfica con el peso de un cuchillo? No había más motivos en la afición de Dacal por esa marca que aquel vicio contagioso: la fascinación por los nombres

propios. Así que para liberarnos, para atrapar a nuestro maestro, decidimos no darle el nombre de la novia de Vlad y, de común acuerdo, lo inventamos: *Vladia* nos abriría el respeto de Dacal. Bastaba cambiar el orden de las sílabas para revelar el carácter que le atribuíamos a ella.

—Ridículo —respondió—. Si no quieren nombrarla, no es necesario forzarlo.

Aún así, insistimos. *Vladia* no se merecía un nombre propio. Había manejado muy bien su retirada frente a nuestro amigo. Discutían siempre, o ella lo hacía discutir por cualquier motivo. En una de esas discusiones en el jeep de Vlad, ella se abalanzó sobre el volante haciéndolo girar para estrellarse. Vlad la detuvo en seco contra su asiento. Ella aparentó calmarse mientras él retomaba el control del jeep. Fue entonces cuando la innombrable abrió la puerta de su lado del jeep y amenazó lanzarse. Vlad quiso detenerla de nuevo. Se estiró hacia la agarradera de la puerta, frenándola a ella. No pudo darle alcance aunque sí la frenó. Pero ya no pudo volver al volante. Amortiguó el cuerpo de ella mientras Vlad, en el choque, quedó tocado desde la cabeza a la cintura frente al quiebrahuesos en que se convirtió el panel del jeep.

Séptima carta

—No debí seguirla —respondió Dacal—. Hay que resistirlas, sufrir si es que quieren *pathos* o algo de las telenovelas en las que ustedes calentaron sus biberosnes. Pero nunca hay que seguirlas ni dejarse llevar por las digresiones a las que sus retiradas nos empujan. Si ellas cierran la puerta, no hay que forzarla. Hay que ir hacia el portón que nos abren... cinco años después.

Entonces repuntaba Dacal, cerrando su experiencia personal.

—¿O acaso creen todavía, aunque seguro que sí, en esa mujer desconocida que aparecerá en algún momento, que traerá alguna revelación a nuestra vida? ¿Existe? Sólo importa la expectativa. Mi vida entre los veinticinco y los cuarenta estuvo marcada por separaciones de esa mujer que apareció algunas veces, muchas, pero que jamás pronunció ningún mensaje, y la compañera final con la que se comparte todo y que, por lo mismo, no puede ser misteriosa. Ese es el único misterio. Y esta quizá sea la revelación que esperábamos: que se trata de una larga preparación para un instante muy corto, el de la última mujer. De manera que sí, trajeron un mensaje: la ausencia de mensaje.

“Como sea —continuaba Dacal— sé que generalizo. Miren que el fantasma que trajo Gerda en dote se había escondido en los rincones de nuestra rutina, domesticado, inofensivo. Y un día, ya no importa cuándo ni cómo, salió sin el escándalo de lo que ocurrió con Vlad. El momento fantasma, sin embargo, era el mismo. Podcroso y reforzado, el miedo de Gerda se disciplinó en silencio y discreción. Allí lo tenía, finalmente *encarcelado*. Aunque la expresión es inexacta y demasiado cristiana. El fantasma del que sospeché su regreso, estaba perfectamente *empapelado* en esos documentos del divorcio que ahora debía firmar. Fue entonces cuando sentí el poder. Sí, ese poder torpe e iluminado de los bocetos de mi pasado tenían un trazo auténtico. Yo había tenido razón con mi sospecha. Nunca me ha resultado tan amargo tener la razón. Una

vez más escuché a mi Kálister, como si su tinta azul se licuara en una sangre que podía subrayar ciertos momentos, los que me hablaban”.

Cualquier detalle hablaba para Dacal, le guiñaba los ojos: la mesa de un café, el vagón de un tren, un cartel, una sola columna entre las demás columnas. Lo que terminaban diciéndole era siempre lo mismo, que las etapas de su vida eran provisionales y daban giros extraños. Sólo nosotros sabíamos que esas etapas en él eran la curva de un círculo que no se cierra sino que continúa, ascendiendo o descendiendo, en espiral.

En realidad, no había nada que escuchar del Kálister. Lo más importante había pasado. Lo que ahora sonaba no estaba en los papeles, ni en el escritorio, ni en el viento que tardaba en llegar. Dacal subrayó esos momentos, tan próximos, tan renovadores, y pensó en una salida perversa. ¿Y si no firmaba los papeles del divorcio? ¿Y si entrampaba al fantasma de Gerda en un tedioso laberinto, reteniéndolo en un limbo de trámites? Ya no lo dudaba: el *mal* sonríe detrás del menor de los impedimentos, y conquistas mayúsculas cuando los multiplicas sin motivo. Prisioneros en un proceso que los pondría en un punto de encuentro imposible, sería a fin de cuentas un punto de encuentro. Pero tenía sentido, pensó, y no tenía ningún futuro. Debía firmar los papeles. Un pequeño dolor lo punzó en las manos y en el brazo de los que se había agarrado Gerda. Esta vez no era el Kálister quien hablaba, sino la huella en su brazo. Habían pasado no sólo los cinco años que él había previsto y declarado, que a Gerda tanto le irritaba escuchar, sino dos años más de gracia, bañados en apatía e infierno.



Octava carta

Era nuestro turno con la trama de Vlad. Porque su historia no terminó en el accidente. Se alargó durante semanas en el hospital. A ratos Vlad volvía, miraba a su alrededor en la sala de cuidados intensivos. Nos miraba si coincidíamos con sus pocos momentos de conciencia, de lucidez muda, de grandes ojos abiertos, como si preguntara qué hacía, qué podía hacer. Y un día que los abrió estaba su Vladia en la puerta, sin entrar, y Vlad los volvió a cerrar, despacio, sabiendo que él la había seguido, que ella era más fuerte que las advertencias de Dacal para no seguirlos. Vlad no los volvió a abrir. Y la innumerable se marchó.

Última carta, por el momento

“Ustedes todavía creen –escribía Dacal– que ellas salen limpias de una relación con un hombre. Ellas lo aparentan mejor, pero nunca olvidan. Es cuando nos dejan que creamos que han salido limpias, y nuestro orgullo lastrado nos impone el narcisismo de creernos sucios. En realidad son ellas las que nos dan la oportunidad de limpiarnos. Somos nosotros los que elegimos obedecerlas o perder la oportunidad”.

Dacal sí que la aprovechó.

Sentado frente a su escritorio, sin firmar los papeles, sin viento que los revolviere, sin Kálister ya no emitía ninguna voz, ningún ruido. El ruido real venía del crujido de la cerradura de su casa, del lento abrir y el lento cerrar de la puerta de la casa a donde se había mudado para intentar una nueva vida. Era ella –ya convertida en otra mujer– la que entraba con varias bolsas de compra del mercado y cerraba con un golpecito del pie. El ruido se multiplicó en dos series de pasos que se alternaban subiendo por la escalera, sin prisa, como si se dirigiera a un enfrentamiento a muerte. Pero a Dacal le dio

por pensar qué ágiles eran los pies. Cuando recién la estaba conociendo, ella llevaba puestos unos zapatos deportivos que parecían imitar piel de serpiente. Él se lo comentó y ella sin añadir nada apoyó una mano en la pared, levantó la rodilla y le ofreció el pie “como las mujeres de piedra con miembros flotantes –apuntaba Dacal– en los relieves eróticos del Indostán, para que yo tocara el suave cuero de su zapato”. Más que rozarla, él la agarró del empeño. Era la primera vez que la tocaba y recién la había conocido.

No nos dijo su nombre, venganza suave frente a nuestra venganza con la innumerable.

–Y así la dejaré –escribía Dacal en su última carta de nuestro intercambio–. Esta vez la dejaré sin nombre, querubines alertas. Pero no iba a dejar sin firma los papeles que me exigía Gerda. No tenía sentido detener más el tiempo y forzar el círculo que debía ser espiral.

Dacal había cumplido con sus pruebas. El resultado era que otra mujer era la que subía por las escaleras con pasos suaves. Seguro que llevaba zapatillas deportivas, y no los zapatos de tacón de Gerda. Cada escalón era la otra prueba que él superaba con gracia, no como Vlad, que forzó lo que no debía ser forzado. Los pasos sonaban cada vez más cerca. Cuando se abriera la puerta y la mujer de pies ligeros lo viera allí, firmando con el Kálister, Dacal sentiría que se deshacía del fantasma que necesitaba Gerda, de una vez por todas, para cumplir el ritual de sus fantasmas.

Dejó a tiempo el Kálister sobre los papeles. Entraba el viento.



El médico

OSWALDO ENCALADA

El espacio entre el policía y la pared se iba reduciendo de prisa. Unos instantes más y me atraparía; pero cuando todo parecía inevitable, viré en la dirección contraria y tomé el espacio grande que había quedado en el corredor, y sin perder la velocidad que llevaba, alcancé la puerta. En el mismo instante en que ya casi abandonaba el local alcancé a oír el grito del tío:

-No probarás nada.

Ya en la calle continué corriendo hacia abajo. Al llegar a la esquina me escondí y espí un momento para ver si me seguía; pero la calle estaba vacía. Entonces en calma continué caminando como si nada hubiera pasado. El cajón del tío no era pesado, aunque las cosas del interior hacían mucho ruido. Era como si un montón de vidrios entrechocaran y se fueran de un lado para otro. Haciendo suaves movimientos logré estabilidad y silencio. El cajón era de madera, y en la tapa tenía escrito, con tinta amarilla un letrero que decía: PROFESOR PÉRCHEX, CONSEJERO SOCIAL Y ESPIRITUAL. MEDICINA NATURISTA.

Minutos más tarde llegué a la casa. Mi madre me esperaba escondida detrás de la puerta. Al verme dijo, después de lanzar un gran suspiro:

-¡Ay! Cuándo aprenderá este hermano mío. Mejor dicho, nunca aprenderá.

Mi intención era llevarme el cajón a algún lado para abrir y ver las maravillas, porque siendo del tío, solo cabía esperar que contuviera las cosas más extraordinarias y llamativas, como semillas de colores provocativos, frascos con bichos de extrañísima factura y que nadaban en líquidos de colores dudosos. Cuando mamá adivinó la intención, me detuvo por el hombro y me dijo:

-Ni sueñes con llevarte ese cajón.

Y me confiscó.

Habían atrapado al tío por curandero en un pequeño pueblo, y lo habían traído con ciertas consideraciones por ser conocido de muchos. En cuanto lo supe, y sin pedir autorización de nadie, volé hasta la cárcel para visitarlo. Apenas me vio, me entregó el cajón, que estaba del lado de afuera de las rejas, y me recomendó que lo guardara bien.

Al tercer día el tío estaba de pie en la puerta de la casa. Dio dos golpes y luego lanzó un grito. Era su voz inconfundible:

-Yo también resucité al tercer día.

Mamá, saliendo de la cocina, le dijo:

-Cállate, hereje. Eres el mal ejemplo para todos.

Yo me fui detrás de él para ver lo que tenía que ocurrir.

-Ya, hermanita -dijo-. No te enojés. Alguien tiene que ser pues el pecador en esta casa. Qué ha de ser pues que toditos sea santos.

Entendí por dónde iban las cosas y me escondí. El tío preguntó por el cajón, y mi madre, a regañadientes, le indicó que estaba en algún sitio que no alcancé a oír; pero sabía el resto. Conocía el refugio del tío. Así que me fui a la parte de atrás de la casa y me escondí en la piedra que está junto al sauce. Después de un rato oí el silbo del tío. Venía alegre con el cajón. No se asombró de verme. Parecía que lo esperaba.

-Mi hermana te está buscando, pero le dijo que has de estar en otro lado.

Nos sentamos juntos, y cuando mis ojos esperaban que abriera el cajón se hizo el disimulado.

-¿Qué hay adentro, tío?

-¿Adentro de qué?

-Del cajón, tío.

-¿De qué cajón?

-Del que está teniendo ahí, tío.

-No es cajón.

-¿Entonces qué es?

-Consultorio.

-¿Qué hay dentro del consultorio, tío?

-¿De qué consultorio?

-No se haga así, tío.

-Ahí dentro hay una cabra con dos cabritos, el pedo de una burra vieja, un policía sin su pito, una cuchara de palo, una papa con gusanó, el graznido de un ganso, media adivinanza, la letanía de una beata, un cura sin cabeza, un borracho dormido en la acera, las campanas de la iglesia, una lavandera en el río, las tetitas de una pulga virgen.

-No, tío. Yo le voy a decir lo que en realidad hay ahí dentro: tres cabritos más un cabrote, la sogá con la que estaba amarrada la burra, el ladrón que robó el pito del policía, el árbol de donde se sacó la madera para hacer la cucharada de palo, la planta de donde se sacó la papa, el huevo de donde salió el ganso, la otra mitad de la adivinanza, las oraciones de un obispo, una monja con dos cabezas, el trago que bebió el borracho, el campanero que toca las campanas, el río donde lava la lavandera, la cama donde vive la pulga virgen. Y además sobra espacio para las orejas de un cangrejo, una botella con el santo remedio, una cucharada del dulce Jesús mío, las plumas del ave María, las pestañas de un pescado, una máquina para rascarse la barriga, el ombligo de una hormiga, el esqueleto de un piojo, la dentadura de una mosca, las alas de un ciempiés, el calzón recomendado de una chinche y dos quintales de candela.

-Me ganaste. Sois más mentirosos que yo.

-Pero ¿qué hay ahí, tío?

-La medicina.

-¿La medicina, tío?

-Claro, pues. No ves que sé curar.

Abrió el cajón y ante mis ojos apareció una cantidad de frascos no muy grandes, todos de vidrio y con sustancias de colores. Había estampas y un cuaderno muy viejo y gastado.

-¿Usted es el profesor Péréchex, tío?

-Así mismo es la cosa.

-¿Y por qué Péréchex, tío?

Porque no me he casado.

Fue sacando uno por uno los frascos y colóndolos en hilera en la tierra. Me dijo que todos contenían bicarbonato mezclado con anilinas de colores. Esa era la medicina. Iba por ahí un hombrecito quejándose de dolor de barriga, le daba una cucharada del polvo para que tomara de poquito a poquito, para que le durara cuatro días.

-Cualquier dolor de barriga dura menos. Por eso creen que se han curado.

-¿Y las estampas, tío?

Las estampas y el cuaderno son para el consejo espiritual, porque mucha gente es tan boba que no sabe a qué santo debe dirigirse para pedir un favor. Porque no se puede pedir algo a cualquiera. La iglesia y el Papa santo enseñan que si uno va a pedir una cura para los ojos a santo Tomás, este se hace el desentendido, como si fuera sordo. O lo que es peor, se enoja, y te manda otro mal, de castigo.

Lo primero que hago es invocar a mi protector: san Casimiro, patrón de la vista gorda, para que ninguno se dé cuenta de lo que estoy haciendo. Ese es mi gallo, el único que me ayuda y protege.

Para la suerte aconsejo hacer un novenario con siete leches: leche de vaca, el primer día; de cabra, el segundo; de yegua, el tercero; de burra, el cuarto; de perra, el quinto; de mujer, el sexto; y el último, leche de tigre, tomar un litro hasta emborracharse.

Abrió el cuaderno viejo y comenzó a leer:

Para ser afortunado en el amor, para reconquistar al ser amado: Válido para hombres y mujeres: ¿Ay, san Patricio, ayúdame en este fornicio.

-¿Qué es fornicio, tío?

-Fornicio es hacer la cosa.

-¿Qué cosa, tío?

-La cosa cosa.

-Ah, la cosita.

-Esa misma.

Santa Ester, no me prives de este placer. Santa Sinforosa, ayúdame a conseguir una moza. Santa Enriqueta, líbrame de la mujer coqueta. Sierva de Dios, Narcisa de Jesús Martillo Morán, consígueme algún galán. San Vicente Ferrer, que no me ponga cachos mi mujer.

-Según lo que quiera el cliente, cojo una estampa y escribo detrás la oración que corresponde y les vendo.

-¿Hay otras, tío?

-Claro.

Para recuperar la salud y mantenerse como un toro, y si no puede ser como un toro, por lo menos como un buey: san Emeterio, no me empujes al cementerio. Santa Carmela, alvíame de esta muela. Santa Andrea, cúrame de la diarrea. Santa Silveria, haz que no sea cosa seria. San Felipe, cúrame de esta gripe. Santa Anacleta, que no me dé más la pataleta. Santa Marianita de Jesús, paisana, cúrame de la almorana.

Para que los milicos no te lleven al cuartel, y es infalible: arcángel san Miguel, líbrame del cuartel.

Para tener fortuna en los exámenes, y aunque no hayas estudiado puedas obtener buenas calificaciones (no deben enterarse los profesores): san José, corrígame si yo no sé.

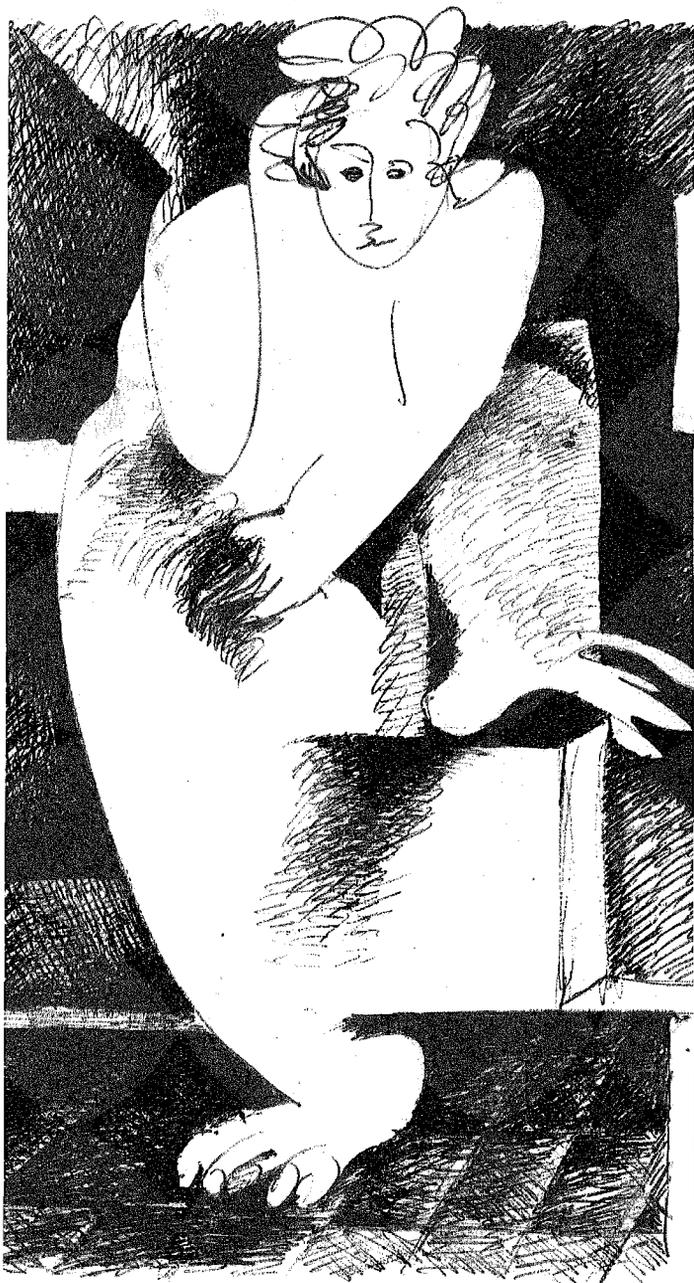
Para no perder el pelo y quedarse calvo como cabeza de culebra: santa Elena, que no se caiga esta melena. Para librarse prontamente y con enorme eficacia de un enemigo (se incluyen esposas y suegras): san Nemesio, líbrame de este adefesio. Puede aplicarse antes del matrimonio y con eso uno se salva. A mí me ha resultado siempre. Santo obispo de Noruega, haz que se muera mi suegra.

Para no ser embestido por un toro, ni pisado por un burro. Es la mano de Dios con los toreros: San Teodoro, que no me embista este toro. San Bernardino, que no me pisce este pollino.

Para protegerse del enemigo malo: santa Marieta, protégeme de Pateta.

Para las mujeres burladas: san Nicanor, no me dejes sin honor.

Para toda ocasión y lugar: santa Emerencia, ayúdame en esta emergencia. San Gilberto, que no me traten como a un boquiabierto. San Alfonso, líbrame de este zonzo. San Arturo, sácame de este apuro. San Pascual, líbrame de todo mal. San Ambrosio, líbrame de este socio. San Alejo, líbrame de este pendejo. Santa Rosa de Lima, quítame este peso de encima. Santa cruz de Caravaca, haz que no sea un caído de la hamaca. Santas once mil vírgenes sin tacha ni duda, hagan que esta muchacha no sea tozuda. San Judas Tadeo, líbrame de este ajetreo. Santa Catalina, que ponga mucho mi gallina. San Francisco de Asís, que crezca bastante el maíz. San Vicente, haz que no me



desprecie la gente. Santa Teresa de Calcuta, que no me cargue el diablo hijo de p.... San Roberto, ayúdame para que no tenga que rogarle a san Mamerto.

Para evitar la peste de los sobrinos: san Severino, librame de este sobrino.

Y el tío se quedó mirándome a los ojos un rato, hasta que los dos rompimos en una enorme carcajada; pero no pude reírme mucho porque en seguida me tapé la boca.

-Mi hermana no sabe que estás aquí.

Y seguimos riéndonos por largo rato todavía, pero tapándonos la boca y con carcajadas chiquitas, como risa de ratones.

-¿Y cuáles son las principales enfermedades que ha visto, tío?

-¡Puh! Todas, sobrino. La peor de todas es la *meditis ridiculina*.

-¿Qué es eso tío?

-Miedo por nada o por cosas tontas.

-También están la *perecitis poltronera*, que es la ociosidad. La *pena molaris*, que es dolor de muela, y perdonarás no más que te hable en otras lenguas. Es que los que sabemos de medicina tenemos que hablar así. También la *meditis triangularis*, que es el miedo a los cachos. Para este miedo, es milagrosa la oración de san Vicente Ferrer. La *biosificación frontal*, que es cuando ya el mal se ha presentado y ha dejado de ser miedo, para ser pánico y vergüenza. La *evacuación santiamónica*, que es la diarrea; para este mal es maravillosa la oración a santa Andrea. La *cabecitis humeada*, que es la soberbia.

-¿Y cómo conocen usted los males, tío?

-Por el pulso. Es muy fácil. Tomas el brazo del pichón y le buscas la vena. Si el pulso es sobresaltado como tropezón de burro y la sangre viene en golpes, es *meditis triangularis*. Si el pulso viene tenue como paso

de mula cansada, es *perecitis poltronera*. Si viene arisco y sobresaltado, como marcha de caballo de paso, es *cabecitis humeada*. Si viene de medio lado, como paso de burro ladino, entonces es *meditis ridiculina*. Si viene casi sin dejarse sentir, como paso de perro sabido, es *biosificación frontal*. Si viene temblando como paso de yegua amenazada por los perros, es *evacuación santiamónica*. Y si viene como está el tuyo en este momento, como paso de gato en el tejado, es que mi hermana te está buscando para darte una cueriza si no regresas de inmediato.

Eché a correr a la casa. Las últimas palabras del tío me llegaron con claridad.

-Dirás que no has estado conmigo, que ni me conoces, que me he muerto.

Y lanzó una enorme carcajada que me acompañó hasta que me detuve en la puerta de la casa.



Entre mi madre que me pregunta siempre: "¿Qué hay de nuevo?", mi hija que me exige que le conteste: "¿Cuál es el problema?", mi esposo, que exclama: "¿En qué país estamos?", y Esteban, que me pidió que lo metiera en algún cuento, transcurre más o menos mi vida y el tiempo de este cuento.

Pobre Esteban, que no sabe en qué historia se ha metido ni cómo va a terminar. Él es amigo de mi hija y no lo conozco mucho, mejor dicho, casi nada. Sé que desde la orilla le enseñó más o menos a surfear porque tenía un problema en los oídos o una fuerte alergia. Sé que esa temporada de vacaciones se quedó un poco afónico, pero jugaron mucho cuarenta y sé que mi hija estuvo medio entusiasmada por él, por profesor, por la orilla, y por las caídas y limpias. Ahora son buenos amigos, inclusive, mi hija le hizo el play con su amiga Lucía (no sé como se diga ahora, en todo caso, supe que no fue un long play), así que, creo que cuando de vez en cuando se reúnen o hablan por teléfono, conversan de la vida en general porque mi hija tiene otros entusiasmos.

Esto de transcurrir más o menos es, en verdad, una vaina, pero eso no lo saben todavía ni Iván, ni mi hija, ni el otro entusiasmo. Por ejemplo, no comprenderían la increíble vez que se cayó el árbol de eucalipto, sembrado por los antiguos dueños de esta casa, y yo aguardé feliz y sentada y con gran paciencia al pie del teléfono, la llamada de mi mamá. Tampoco comprenderían que no se lo conté de una, sino que ante la pregunta "¿qué hay de nuevo?", le hablé de Gladys que me la había

Bumerán

POR GILDA HOST

encontrado en el supermercado y que no la veía hacía años. "¿Gladys, qué?", me preguntó. "Peñaherrera", le contesté, "No la conozco", dijo y tampoco, por suerte, a nadie de su apellido. Entonces, hice tiempo y le recordé del escándalo que fue Gladys en mis tiempos de colegiala, de su maternidad y soltería, pero nada, todo olvidado. Nos quedamos un rato en silencio y cuando ¡por fin! preguntó nuevamente "¿qué hay de nuevo?", le dije "Mami, cuando los árboles se caen, gritan".

Y le conté del gran estruendo que no se sabía de dónde provenía, una especie de chillido espantoso, espantoso por indeterminado, por desconocido, luego otra vez el estruendo que ya estaba ubicado en el frente de la casa, del quejido, del mirar, correr, encontrar el árbol caído y atravesado en el garaje, destruida parte del muro, a un milímetro del

carro. Le seguí contando, que tuvimos que contratar hombres, sierra, camión, que estuvimos todo el día atrapados con el carro en el garaje, de lo carísimo, del abuso, de la pelea para que me dejen trozos de árbol para hacer mesitas para el jardín, que las tazas de café se van a caer porque fueron incapaces —una cosa tan simple—, de hacer un buen corte, que ya me estaba pareciendo a mi marido en sus críticas sobre la ineficiencia, la inoperancia y la ineptitud de la gente, pero que no importaba, porque esta vez era cierto. Mi mamá me interrumpió para decirme que los eucaliptos son astillosos, no sé si para explicar lo del grito o porque su madera no sirve para mesitas de jardín, y enseguida me volvió a preguntar "¿qué hay de nuevo?" y yo le contesté derrotada "Ahí, mami, nada, lo de siempre".

La percepción que mi hija tiene de la vida, más o menos sin ningún problema, la rastreo cuando ella jugando rompía sin querer algún adorno y yo decía "no hay problema, no fue nada". Recogía los pedazos y los botaba en la basura. Creo que debí poner cara triste, por lo menos, por algún ratito, porque se quebraba un recuerdo, algo que me gustaba o que me trafa suerte. Sí, no debí leer al Dr. Spock, pero bueno, tampoco es que lo seguí al pie de la letra, porque nalgaditas sí le di.

No sé si el haber venido de una generación en donde me he prohibido prohibir y me he abstenido de abstenerme, tenga que ver con el problema que mi hija no ve. Nunca los ha visto. Qué problema puede haber en ir a las discotecas, si todo el mundo lo hace, o entre regresar a las tres y no a las dos de la mañana, o manejar el carro de noche cuando ya lo

hace de día, o irse un fin de semana a Montañita para aprender bien a surfear, que es un gran deporte.

Creo que grité un poco cuando mi hija me habló sobre su otro entusiasmo. Jovencito y ya con tanta historia atrás, y ella, más jovencita todavía, aunque diga que ya no es una niña, con su historia familiar a cuestas, como todos, y su futuro.

Así que, entre mi madre que me cree una fuente de novedad, y mi hija, una de problemas, que en apariencia o en definitiva, no existen, yo escribo ficciones novedosamente problemáticas de mi vida y del cuento, por supuesto.

En este momento, Esteban, camino a su trabajo, se suspende en la canción que le gusta y que han puesto en la radio, deja de pensar en cómo hacer dinero y deja de quejarse de las mujeres. Me gustaría que cumplir deseos sea tan fácil como éste que le estoy realizando a Esteban. Quizás, tal como Esteban todavía no imagina, nosotros tampoco imaginamos los deseos que otros nos están cumpliendo.

Mahuad, por ejemplo, con semejante discurso inaugural, ojalá que cumpla. Me impresionó lo de las armonías y la oración de los Alcohólicos Anónimos: dame la fuerza para cambiar lo que puedo, y resignación para lo que no puedo, o algo así.

Cuando mi esposo exclama "¿En qué país estamos?!", "¿Brasil?", le pregunto, porque es un lugar al que me gustaría ir, que me hablen en portugués porque me excita, y que me canten una samba, pero no, parece que el atraco fue a la vuelta de la esquina, a plena luz del día. Otras veces, en afirmación o en pregunta, digo que en Malasia, "segurísimo que estamos en Malasia" o

"¿Zimbabue?", "Estados Unidos", "¿Holanda?", pero no, las violaciones a mujeres son en los buses interprovinciales, la organización mafiosa de robo sistemático es de gente muy ejecutiva y respetable, muy banquera y estatal que, el otro día, hasta saludaron de carro a carro; las muertes por descuido, alguien que no cumplió, que no cuidó, como las malas prácticas médicas y de tránsito que ocurrieron en Quito y en Manta, y la mutilación de los árboles es aquí, en esta ciudad, que se la foresta, en cambio, con carteles gigantescos y horribles. En algún momento voy a tener que decirle que estamos en el Ecuador, porque ya se me están acabando los países del mundo. ¡Uy, cuando se entere! Mientras tanto le digo, cuando habla de los guayaquileños en tercera persona, que se incluya, por lo menos en eso de hablar en tercera persona, en la indignación y la queja.

Este cuento ya pudo haber terminado. Sé que resultará un mal cuento, probablemente hasta Esteban me reclame por él, porque al continuarlo me ha parecido que lo único que escribo son, según yo, muy buenos comienzos y finales, principalmente finales, como por ejemplo éste que se me ocurrió hace poco: "Si esto es un problema generacional, lo que no sería en absoluto, una novedad histórica, me toca decir que no tengo ningún entusiasmo, excepto por esta vida que es la de siempre".

De haber sido este el final escogido le hubiera dado al cuento un toque de elegancia emocional, la perspectiva del tan mentado estado de "la lucidez sin ilusiones" mezclado con "el amor por la vida" que aspiraría cualquier final de análisis, final de cuento o de

algo. Lo cierto es que yo quiero que termine —y pronto—, el motivo de este cuento, pero no acaba.

"Sin depredar, me acojo a un desarrollo sustentable", podría haber sido también, un buen final.

Ninguna objeción sirvió con mi hija, y mi mamá, después de contarle la novedad del enamoramiento de su nieta y de que el apellido me parece que es igual al de un escritor argentino que no recuerdo, que ella no conoce porque es nuevo, que no, que no es Ingenieros, ¡cielos!, ni Cortázar y ella, lanzó irritada su pregunta de siempre, aunque borgeana en esta ocasión; posiblemente, me quiso decir que me dejara de alaracas, o que perder un poco el equilibrio es común en casos como estos.

Pero lo que estoy sospechando recién ahora, es que todavía no establezco con claridad el caso o el cuento.

Como lo dejé a Esteban suspendido en una canción, le dije a mi hija que lo llamara y le preguntara qué canción le gustaba y contestó que *Bumerán*, de José Luis Rodríguez. Según el diccionario, *bumerán* quiere decir, además de arma australiana, acto de hostilidad que perjudica a su autor. Es increíble la expresión "quiere decir", es como si finalmente no se dijera lo que se quiere, un silencio, como si en el querer decir, saliera otra cosa.

No entiendo por qué a Esteban le gusta esa canción, no entiendo. Primero, no se llama *Bumerán* sino *Pavo real*, y segundo, la palabra no es *bumerán* sino *numerar*. Voy a tener que escribirle a un amigo venezolano, que me encanta que haya nacido en el delta del Orinoco, para preguntarle si

numerar quiere decir algo más por allá. "Viva la numeración", dice la letra, ¿cómo puede alguien vivir la numeración? Yo también nací en un delta, el delta del Guayas, pero no suena igual.

Pero la canción tiene gran ritmo para bailar. Esto es fundamental, disfrutar del ritmo sin necesariamente saber la letra, aunque algo terrible también, se parece al dicho ese, de que uno no sabe para quién trabaja o quien lo trabaja a uno.

¿Es la letra que anda muda y el ritmo suelto por allí?, ¿o es al revés? Al ritmo se lo ataja en el movimiento de una cadencia, en una interpretación de brazos y hombros, en el gesto de una boca, o en los dedos de Iván que tamborilean el volante de su carro, repitiendo el estribillo —casi lo único que escucha de la letra—, que dice "qué chévere, qué chévere", porque en la noche se va a ver con María Rosa en Café Club, donde tal vez hasta pueda llegar a bailar un holero con ella, "qué chévere, qué chévere", siguen tamborileando los dedos de Esteban, ahora con palmas y movimiento de hombros.

Y la señora que va camino a las compras semanales del supermercado, mira a Esteban desde el otro carro aprovechando la luz roja del semáforo, sonrío y recuerda una frase en francés de la época que ella iba a la Alianza Francesa: "Si jeunesse savait, si vieillisse pouvait". Esteban también ha visto a la señora, pero como en ese momento se siente un pavo real, obviamente no le importa, se mueve con más ahínco y canta en voz alta "bumerán, bumerán".

Volviendo a la letra, la canción habla de un tipo que

se quiere casar y que ofrece "cuatro casas por capital: manicomio, cárcel y hospital". El matrimonio es la cuarta, claro, pero no la nombra, y luego dice que si no cumple lo ofrecido, se pueden divorciar, "para eso existen las leyes, que suelen todo arreglar". Según este ofrecimiento, un matrimonio normal y exitoso, implicaría aportar locura, encierro y enfermedad, y al no cumplir con eso, habría causal de divorcio. ¿Será por eso que el estribillo dice: "¿Quién ha visto un matrimonio, sin cordial amonestación?"

La canción sigue un poco contradictoria, un poco sin sentido. Viene una advertencia a un joven sobre su vecina la menor, "que es más pura que un convento" y le dice "no me la venga a tantear, no es radio en demostración, ni instrumento de tocar". Indigna un poco la intervención en la vida de su vecina. Por lo general, nadie quiere ser estación de radio para nadie, ni simple objeto, ni suma en una cama, pero ¿y si ella quiere tantear a ver si le gusta? ¿Por qué se arroga el derecho de intervenir?, ¿por que es hombre, porque es mayor? "Pavo real, pavo real, uh", dice la canción. Numerar, ¿por qué no? 95.3, una estación preferida, pero que se puede cambiar, 93.7, 98.5, 102.3. Estación joven de vida de mi hija. Yo ya estoy en otra. El mundo no ha cambiado como pensé que cambiaría, para colmo, creo que está peor, aunque no sé si digo esto porque estoy más vieja o más madre. Parece que sí hay que advertir, y lo digo porque soy mujer.

Una sombra ya pronto serás, se llama una de las novelas del autor argentino

que todavía no recuerdo su nombre. Caminito recorrido, mi hija borra el problema, mi mami, la novedad, y mi marido el país entero. Sombra que ya cres. Se borran los entusiasmos también. A decir verdad, a mí nunca me han gustado los tangos, sólo los de comer, los de La Universal, y las delicias, ¿hay alguien aquí que se acuerde de las delicias, de cómo originalmente sabían? ¡Cielos!, creo que estoy más vieja que madre, y eso que he engordado muy bien.

Por último, a nivel de consejo dirigido "a todo negro presente", se celebra la mezcla: "que combine los colores, que la raza es natural, que un negro con una negra, es como noche sin luna, y un blanco con una blanca, es como leche con espuma", y que "todo negro pelo recio, con rubia se ha de casar, para que vengan los hijos, con plumas de pavo real". ¿Qué puedo decir? No hay objeción. Aunque la afirmación "toda raza es natural", es chocante, que sea necesario todavía decirlo ante los que piensan que hay razas artificiales o antinaturales.

Debo aclarar que amonestación, además de reproche o reprimenda, viene de "correr las amonestaciones", que consistía en publicar en la iglesia los nombres de los que querían contrar matrimonio u ordenarse. Pido disculpas por no haber buscado antes la palabra en el diccionario. Probablemente el verso de la canción es "¿quién ha visto un matrimonio, sin correr amonestación?" y no "cordial amonestación", como of. Con este descubrimiento la canción se aclara bastante, más que nada, la posición de la voz lírica, ahí, mandón, entre casamentero y alcahuete, entre consejero y tentador.

Salvando las distancias, se parece a la posición de Juan Ruiz, escritor renacentista, al que quería acogerme en esta turbulencia, quien en todo su libro del buen y del loco amor, jamás menciona, nombra o alude, al cuerdo amor o a los malos amores. Lacan también dice que todo esto es bien irracional.

Pero en ambos casos, la voz se dirige a una audiencia masculina. Cuando leí al Arcipreste hace ya fu, confeccioné un responso por eso de creer que el mundo estaba cambiando. "Y la lluvia caerá, luego vendrá el sereno", ¿se acuerdan? Nada, el sereno no llegó, nunca llega, así que hay que insistir.

SEMIRESPONSO A JUAN RUIZ

Si un día a un hombre quisieses conocer
Y quién sabe de él hacerte querer,
Averígualo primero si sabe coser,
Que hombre que hilvana, también sabe arder.

Si el pecho descubre al tercer botón,
Te interrumpe cinco veces en conversación,
Y encima sólo habla de droga y de ron.
Es seguro que en la cama, se olvide del son.

Si una noche a un hombre quisieses probar,
Recorrer su cuerpo, su boca besar,
A una tortuga recuerda y su morosidad,
No dilatar el tiempo, es una imbecilidad.

La lectura de una piel, pasos previos necesita,
El juego, las palabras, el proceso facilita,
Al hombre hay que tratar, como agua gratuita,
Caricias sedientas, manos expeditas.

Así, mis lectores, entended el romance,
Que ya estamos hartas de tan poco alcance,
De que siempre detrás de cada percance,
No hay palabra ni obra, que nos lance en el trance.

Del trance se ha hablado ya en muchos idiomas,
Unos lo olvidan y no hay peor maroma,
Otros lo sitúan en una sola loma,
Los chinos ya lo han dicho, eso es una bófoma.

Si queréis hacer caso de estos consejos,
Muy seguras en cama y en la vida os dejo,
Que aquellas que actúan por sólo reflejo,
Un día en la tarde, quedarán perplejos.

Creo que me he lucido. ¿Lucideces o estupi-
dices de Peace and Love? Lucideces. Aunque
las lucideces no evitan la angustia, antes bien, la
aumentan. No actúo con fuerzas, no cuido bien,
no prohíbo lo suficiente, no organizo un viaje,
escribo, narciseo, alarauco, me resigno, confío,

respeto, cruzo los dedos y, finalmente, puedo
estar equivocada.

El único que no está equivocado en esta historia es Esteban. Tenía razón en pretender un bolero con María Rosa porque, por el momento, ella está bastante inclinada por él. Ella ha tenido sus crisis, ha dudado, por ejemplo, de su capacidad de establecer buenas relaciones con los chicos, porque no han sido muy exitosos sus enamoramientos anteriores, siempre ha habido como malos entendidos; no está segura de que Turismo sea la carrera que ella desea de por vida, las clases son aburridas, no todas, pero a veces parecen totalmente inútiles y desconectadas, sus amigas de colegio están en otro patín, y las nuevas de la universidad, las siente dispersas y discontinuas como ella, siente a ratos, que nada la llena, ni las discotecas, ni el proyecto de Recuperación del Salado, ni la universidad, ni los chicos, ni las amigas, porque en Guayaquil, como que no hay nada que hacer, pero es deliciosa la mirada de Esteban que la integra. Ella también integra a Esteban mientras lo abraza bailando "Amor narcótico", que no es bolero, pero que lo están pasando como tal, lo que lo torna serio y rico, y qué decir, del piquito que se ha dado cuando Esteban la fue a dejar a su casa, después del interminable tiempo de cuatro paradas en las casas de las amigas de ella.

Pero es esta historia la que se está haciendo interminable. El final guardado, definitivamente escogido, ya no lo quiero poner. "Con todo, creo que en los últimos tiempos estoy un poco de-caída", no representa ni sorpresa para ustedes, ni gran problema para mí, al menos, en este momento que escribo que no lo quiero poner.

Lo que ha pasado en los últimos tiempos, además o en verdad, es que Esteban se pasa escuchando y tratando de descifrar la letra de "Amor narcótico", ya ni siquiera le interesa las vicisitudes de este cuento donde él sabe que está metido. El Entusiasmo me mandó a regalar un sonajero de chamán, todavía no sé si para decirme que estoy chocha, para alejar los malos espíritus cada vez que lo suene, o porque crec - como casi todo joven -, que los problemas se solucionan mágicamente. Todo un manifiesto posmoderno. Aquí, en casa, sigo entre preguntas, aunque algo han variado: "¿Hasta dónde vamos a llegar?!" (Séptimo puesto en corrupción!) Ese fue mi marido y yo. "El problema, ¿cuál es? Esa es mi hija. Y mi madre, realmente una revelación, me dice ahora: "¿Y?, de la vida, ¿qué tal?!"



Un jardín

*Amaneció con ganas
de hacer algo
diferente
un algo con mayúsculas.*

*Porque muchos de sus contemporáneos
y sus contemporáneas
ya eran algo
revisó almanaques
y apuntes genealógicos.*

*Descubrió como antepasados
un arupo
un geranio
una rosa
encontró tulipanes, jazmines,
nardos,
malas hierbas
caminos de guijarros
y fuentes enjovadas
de conchas y de espejos,
bebió de un surtidor
casual del agua.*

*Se dio cuenta
de que no había vivido en vano
y no quiso ser sino lo que era
mientras las voces y los pasos de los caminantes,
recorrían la tierra de su cuerpo.*

Cuentos

*Íbamos juntos aparentemente
y se cae un peine
del bolsillo
el peine se hace espinas.
Íbamos juntos
aparentemente
y sueltas un guijarro recogido
la piedrecilla se hace muro.*

*Íbamos juntos
aparentemente
y una lágrima se escurre al suelo
la lágrima se agranda salada
se hace mar.*

*Íbamos juntos
aparentemente
pero espinas, muros, mares
torcieron el destino.*

**El espejo**

*En verdad te digo
que no te conozco
viraste la mirada eres ajeno.*

*Cuando te metiste en el espejo
a componer la imagen
me fallaste
ahora cuando salgas
no sé si reconozca
el nuevo personaje.*

POESÍA



Ojito para ver

*Ese animal herido
no acaba de morir
y se resiste a continuar la vida.*

*No acaba de morir
ojito abierto
aún le quedan muchas cosas por ver.*

*La herida sana
y una sonrisa de colmillos
brilla
mejor que comercial de la TV.*

*Y cayeron los sellos
otra vez la palabra atrevida
dijo NO
yo no soy Catarina
no debo solamente entretener.*

*Y la palabra dijo:
Yo necesité SER.*

Mayo 1957

*Iniciada adolescencia
retadora
detrás del mohín
de su labio inferior
se agazapa la ternura
debajo del dolor.
Trece frágiles años
fornados de riguroso luto
en el costado blanco y negro
de la fotografía.*

*Sin leve asomo de sonrisa
la tristeza pálida en sus ojos...
La sacaron del juego,
sin reclamo, sin opciones,
Un claro fondo de resentimiento
pero más evidente y fuerte
es la nostalgia
vestida de sorpresa
ante lo que se da en llamar irremediable.*

*Desde entonces sabe
que nunca,
nunca más dejará que le hagan daño.*

Jueves sin fecha

*Habría que intentar
seguirle mordisqueando
a la espera;*

*Una margarita
se suicida lentamente
mientras se autodeshoja
sus me quieres
no me quieres
y una piedra de agua
junto a ella
se enjuga una lágrima.*

*Extraño, superfluo
innecesario,
pero sucede.*

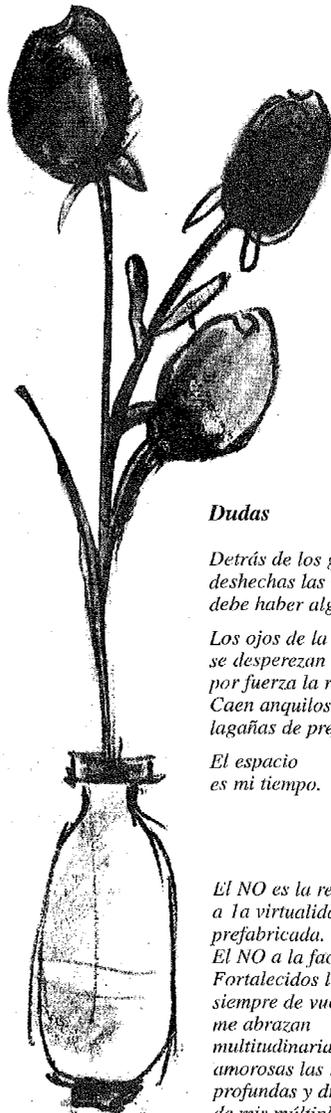
Amanecer púrpura

*Los amaneceres
son de todos los colores.*

*La aurora es un crisol
una caja de resonancia
que suma las vísperas de
los sonidos diurnos.*

*La aurora estaba
súbitamente pálida.*

*y el amanecer llega
púrpura
intenso, dolorido, fuerte.*



Dudas

*Detrás de los girones de la angustia
deshechas las cortinas
debe haber algo más.*

*Los ojos de la nada
se desprecizan
por fuerza la razón se impone.
Caen anquilosadas estructuras
lagañas de prejuicios.*

*El espacio
es mi tiempo.*

*El NO es la respuesta
a la virtualidad
prefabricada.
El NO a la fachada.
Fortalecidos los cimientos
siempre de vuelta a la simiente
me abrazan
multitudinarias
amorosas las raíces
profundas y diversas
de mis múltiples
cruces y cruzadas.*

Nuevos silencios

atalayado el mar rezumba tumbos agrieta espirales respira lava leve liba lobo
 lupanar sin sombra
 sea su pues su muy suculenta sabrosa voluntad in ex res fuenteovejuno
 cuestiono el ya mismo miro el desborde el precipicio horizontal donde se precipitan
 los buenos comedidos propósitos de no enmienda de este poco caballeroso pala-
 dín de versos la noche cubre ya con su negro festón y entre otras cosas ahora que
 los billetes los boletos escasean y debo justificar las ministraciones me duermo
 lisonjero y casi feliz duermo tranquilo la conciencia en paz y ora sí dulcineo en
 cabestrillo piélagos urdimbres rezos frases ensalmos predicciones el año del
 gallo horoscopizo orffice cubro ritmos para escandir vociferantes desmesuras sin
 propina

lo sé
 mi perdición es mi purgatorio mi cielo mi castigo mi tortura
 mi hundición hundió *hundamente* hondas honduras hondas ondinan ondas
 restaño heridas invisibles esparadrapos en el alma confetis a ras de apéndices amigdalitis
 crónica quién cronicará mis ayes mis quebrantos mis paredones
 simulacrando fusilamientos ah ah ah

una recua en lontananza maúlla rebuznos saurios con trinos sincopados
 punción de nervios arteriosclerosis del alma hierve la fe decimal
 hierba moderna un herbario yerbero agrimensa mendaces mensidades
 do re mi menos inmensos
 a la diestra a la mano a la buena de dios
 multiplica los pecados del pecado bendice nuestras culpas adoremos oremos remos
 la quilla vengativa el pescador en el muelle ofrece la paz pascual con los rechon-
 chos ojos del pecz fiduciario

abro la revista el periódico el libro el archivo la carpeta el modem la imaginación loca
 casera se abre de piernas en los intersticios de esta lucha campal en campaña
 en procura de una finca rehabilitatoria
 debo rehabilitarme rehabilitarme
 moroso en comandita de textos por presumir y resumir resumos de zumos subido
 de humos

dictamen dictamino dicto mino
 contextualizo
 aliso lijo no doy no limpio no doy esplendor
 diégesis diegética discurso nemotécnico neumático reumático
 canturreo ommmmms cuento a cuenta gotas salmodia salmos ommmmnmatopeyo

Dije mal
 lunes 21 de febrero muere Guillermo Cabrera Infante
 otro escritor se suicida
 Londres londinesamente londisqueño londiscano londisqueño londiscuense
 londisqueño londorinquen
 pulgarcito Gotié dedica sus primeras emasculativas masturbosidades de púber con
 beca y bendición papel papal

Dije mal
 ¿hace unos años don Guillermo Cabrera Infante murió para la literatura caribe y
 latinoamericana por su fijación colonizada de escribir en inglés?

Los caminos del sur desembocan irremediabilmente en el norte

una cueca larga a lo Nicanor Parra un estrambótico soneto con estrambote entre cesuras sin censura me estoy quedando sin quedar estándome las tardes con esta putrición del alma mía vas a ver cuando vengas a ver lo que quieres ver sin poder ver de tanto ver me pueblo ya hasta la hernia y el ratón meticuloso sangrante bajo los escombros de una temblorina horoscopol en pleno canto de gallo encachinecido encachinado encachilotepe-do encachiporredo encachipotrópodo me pueblo de cantares a la nona hora de mis impa-res conjunciones epigramáticas vuelan las palomas de la paz hacia la guerra de los genocidas con vesania bendita de acuerdo bróder del soul para surfear sobre lodazales en Atastadown love rap racconto aletargamiento de bolero con la cintura bis a bis *yo sé que tú comprendes la pena que hay en mí* ahijj para soñar hemos soñado para morir hemos morido para esa cantaleta nos ponemos viejos con tantos meandros en la memoria casca-beleo para zurcar epitalamios no disueltos en tempestades burbujeantes si lo prefieres tú aunque lo quiera yo pinche kamasutra boleril de mis desvelos

si el mundo es una mierda para qué este contrabando de insignificantes escombros significantes

para qué la usura de prestarme al mil por ciento nictalófilos desbordes cantineros para qué mis apuestas a los resquicios de un versar esquizoide filo de hamaca para qué madame madam señora señorita superlativa omnipresencia contumaz para qué la vida despótico a coro aria metropolitana mediterrización insomne para qué tanto sonambulismo liliputiense lupanar lupus cervecco do pingüic múcura c

epa con el señó por favorcito avance patrás que aún hay sitio para qué las noviecitas que arañan si uno las toca y si no también cosa rica cosita para qué mi sangre mi pana mi canela mi dulce tormento mi deslinde conyugal mi momposina ven para quererte

para qué este cruce de cables este cortocircuito esta intromisión en los cigüeñales del raciocinio afectivo sentimental semental de adioses a las diosas para qué la muerte camará azuquita suena tu bongó azuquita azuquita La verdad sea dicha o sea

una mentira más en escafandras gachupinescas mordiendo horizontal el escarpe de una culpa sin sombra ni cadáver conocido

albricias en los atrios de una ermita tres cruces ni una más en el monte del olvido mi niñez retoza con ego anónimo al yo que nunca fui yo saludo al pie de la letra benedictus bendecid a la mujer que te inició en los agridulces placeres de la carne bendita sea la bendita mujer que te asiló en el sagrario de su coño bautismal y te

hizo gozá a punta de quiebres y requiebros santa cumbiamba cumbé cumbé entonces sí

hago mío el afortunado aforismo de Juan Manuel Roca

el estado ideal del hombre es la monogamia *un solo harem*

desconfiguró medias verdades medias tintas

qué asco de mediocreidolátricos confusos azorados poetitos aplaudidores convencieros aduladores del poder

no pueden sobreponerse al padrínazgo de sus tristes lameculientos pocmitas de ellos serán los premios las reseñas risueñas los laureles sin escardar la fama pues La verdad sea dicha

cada quien haga de su ego un cucurucho y se lo guarde donde dios se lo permita Dígame yo

¿ahora qué hago con esta descomunal vergüenza de seguir escribiendo?

y uno y dos y tres y cuatro y vuelta a empezar y dos y uno y dos y tres y cuatro

POESÍA

VIOLETA LUNA

Marzo gris (A propósito de IRAQ Y EE.UU.)

*El humo de las bombas
está manchando el cielo,
mientras tanto
la luna continúa sonriendo
y vaciando su champán en los tejados.
Los peces se preguntan
por qué la espuma llora
en todas los rincones de la tierra.
Las aves averiguan
por qué las hojas mueren
quemadas por su propia florescencia.
Y la pregunta pasa
de madrugada en madrugada,
de oleaje en oleaje,
rodando como piedra,
saltando como bala entre la arena.*

*Y al otro lado,
en ese continente del incienso
y de las noches mágicas,
cordones de soldados van y vienen
bebiéndose el veneno de su miedo,
se pierden en las sombras como gatos
que lamen y relamen su mentira.
Y al no poder vencerse
y no tener respuesta a las preguntas
se ahorcan con la lluvia.
Valientes niños verdes
que apenas son carnada
y huérfanas boinas de poliéster,
sin sueños ni conciencia,
boinas solamente
que han sido inútilmente profanadas.
Y mientras sobre el mundo
se baten elefantes y camellos,
la luna continúa sonriendo
y vaciando su champán en los tejados.*

Duende libre

*Sin ser Caperucita
ni el lobo de mentira
que acaba con el sueño de los niños,
sin ser Alí Baba
ni Blanca Nieves,
la piel del corazón
es solo un duende bueno
que canta con la luna de febrero
y baila con la lluvia.
La piel del corazón es frágil,
se endulza con tan poco,
se quema con la luz de una mirada,
se crispa con la duda,
solloza con el néctar de la música
y ríe bajo el viento.
La piel del corazón no piensa,
por eso es duende libre
que pasa conjugando
tan solo el verbo amar en cada tiempo.
Es loco y tonto duende
que suele desafiar los vendavales,
la necia eternidad
y hasta el vacío.
La piel del corazón
se rompe de obstinada y ardorosa,
se gasta en reencuentros
y en lánguidas historias.
Por esta loca piel
a veces nos volvemos tan minúsculos,
y siempre, siempre,
por este corazón
perdemos la cabeza.*

Dicen...

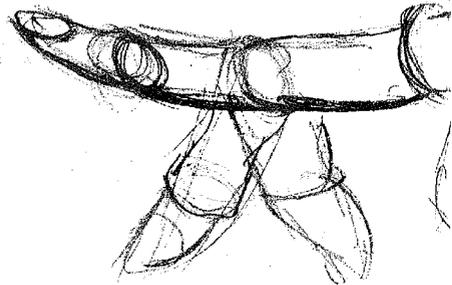
"Dicen que la distancia es el olvido, pero yo no concibo esa razón"

Son tantas las canciones que han pasado
por nuestras tardes locas
que se ha formado un puente de boleros
entre ambos,
y un mar de ansiosa música
en donde estamos juntos,
azules y desnudos
bebiéndonos la sal y el oleaje,
la espuma y el deseo.
Y encima de esta ausencia
yo juego con tu sombra,
tú juegas con mi aire.
Los dos nos enlazamos en el tiempo
y cadenciosamente
hacemos el amor como los pájaros:
volando y ascendiendo,
venciendo los espacios y los ritmos,
multiplicando el cielo.
Hombre mío:
en medio de los dos hay agua y viento,
millones de caminos escondidos,
un centenar de barcos que se incendian
debajo de mil soles diferentes.
Sin embargo,
el puente musical que construimos
nos pone frente a frente,
para poder amarnos sin tocarnos,
y en esta unión de espíritu,
de esencias infalibles,
se vuelve más liviana la ternura,
y no necesitamos desvestirnos,
porque el amor, amor,
como el poeta dice:
"No es cosa de ponerse y de quitarse,
sino de hallar adentro la poesía".
Por eso, tú y yo,
en nuestras tardes locas e infinitas
estamos y estaremos siempre juntos.

La plaza

Prosaica y diariamente,
cuando mi bus da vuelta
por esa misma plaza,
lo miro y lo remiro.
Usted está ahí,
erguido y varonil,
altivo como un sauce verde oliva,
gentil entre los vientos matinales.
Tal vez esté esperándome,
tal vez solo le importen mis pupilas
detrás de la ventana.
Lo miro largamente
hasta perderme toda en su estatura,
en su esbeltez de ensueño,
y diariamente
lo veo tan seguro,
tan dueño de su hombría
en medio de la gente que transita
cargando ideas simples
y vidas de papel y pacotilla.
Me pierdo en su chaleco,
en cada pliegue oculto de sus botas,
y todo usted
para mis ojos tristes
es un guerrero inmenso,
un bello desafío al mundo entero.
Respiro su donaire
y pienso que su porte y reciedumbre
resultan soles únicos.
Usted me gusta tanto
aunque lo cubra el bronce,
la piedra o el cemento
y esté en el pedestal de aquella plaza.

perdone que lo ame tontamente
Mi General Artigas.



Cena para dos

I

*Si estuvieras conmigo
oyendo los violines de Vivaldi
sería diferente.
Mas solo hay despedidas
que caen como piedras entre ambos.
Y se ha formado un muro,
una total trinchera
en este batallar contra el olvido.
Y mientras crece el muro
y damos golpes ciegos
para poder tocarnos cada noche,
ya solo nos mantiene
la candela perdida de las piedras
y la cuerda tenaz de los violines.*

II

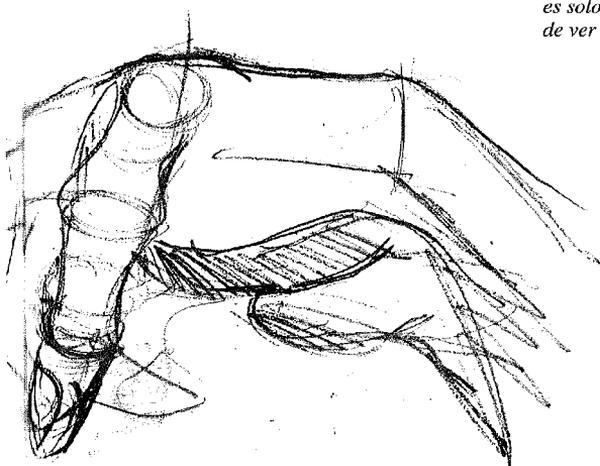
*Si estuvieras conmigo
habría otro menú para la tarde:
estrellas sazonadas
con gotas de llovizna dominguera.
Habría entre los dos
un viejo diccionario de refranes
y una común tertulia.
Si vinieras ahora
sería diferente.
Podríamos dejar que cada cosa
suceda como quiera.
O simplemente
podríamos meternos en la luna
y quedarnos ahí, cristalizados.*

III

*Si estuvieras conmigo
compartiendo esta sed tan prolongada,
sabrías que en el agua hay melodía
y en la música sólo agua.
Las dos son incoloras,
las dos lavan la piel y la memoria.
Si vinieras ahora
podríamos bañarnos en su ritmo
para sentirnos limpios.
Veríamos detrás de esa limpieza
multiplicarse el don de las manzanas.
entonces moriríamos
igual que dos burbujas en su sidra.*

IV

*Si estuvieras conmigo
sintiendo este calor de la mañana,
sabrías que vivir es tan sencillo,
tan bueno como el canto de los pájaros
y el eco de los pozos.
Sabrías que la vida es solamente
bebernos los paisajes
hasta volvernos verdes,
azules o amarillos.
Si vinieras ahora
podrías darte cuenta que la vida
es solo la locura
de ver caer la lluvia sobre ambos.*



POESÍA

JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ

Letras del Ecuador 188 • Poesía • Juan José Rodríguez

102

Fragmentos de Videncia

I

(tarde)

*Mi ojo abierto mira el cielo en blanco.
Mi mano busca tanto infinito del espacio:
estrellas segadas por dedos anteriores.*

*Cierro los ojos y todo es el ébano.
La llama canta. Abro
el pensamiento hacia nada:
son palabras que piensan en distancia.*

*Mi voz es la ceniza de los nervios
que fluyen al interior de la pupila.*

*Las alas se ven blancas cuando cruzan por el aire
los nenúfares secos y el almendro
sumersos en el silencio que se mira
bajo el manto que cubre toda luz
que pasa sobre el ojo
que dice.*

II

(atardecer)

*Mis ojos de piedra corroen el silencio
de los mantos que cubren la existencia.*

*La vida no es nada sino el tiempo,
el flujo al mirarse en las orquídeas
que se alzan verticales hacia el tacto.*

*La vista de las máquinas y pájaros
detiene el flujo de la luz que ya no existe.*

*La noche ya cubre a todos los objetos:
mis ojos escuchan el aroma del cedro.*

III

(ocaso)

*Este ojo no mira: despeja los pájaros,
inunda con silicio las ramas de los árboles.*

*Su sombra es el misterio que se abre
en el cuerpo de la luz, a la ventana
que guarda un universo en la mirada.*

*La retina se posa entre las manos
que cruzan por pliegues de lo oscuro.
Los pájaros reales (y ahora enloquecidos),
vuelan por bordes y filos de la nada.*

Videncia de la Arboleda

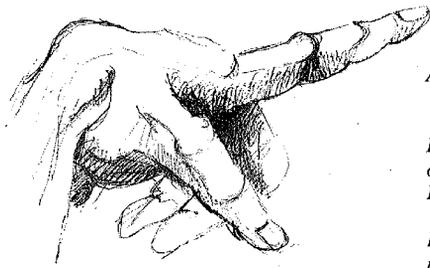
*El hacha se posa ante los ojos:
material de sombra y de palabra
fraguado en el metal de mi silencio.*

*La noche viene sobre el bosque:
las hojas de los sauces en el centro del iris
como nada pasando entre los dedos.*

*Vienen olas y hojas de pantallas amargas:
Una piedra que amamos como si fuese luz
conservada en las alas de aquella mariposa,
entre los musgos negros.*

Yo soy el leñador.

Todo es la escarcha en los enebros.



Orquídea

*Los pétalos que saben a óxido silente,
tocan mi mano vegetal, mis dedos agotados.*

*Mi palabra es un cuchillo blando,
como el azul terciopelo, contra el viento:
se mece entre las espadañas de los páramos.*

*Corto los pétalos que vienen en la tinta
sobre las cimas y las páginas:
son el bosque fluido de mi vida.*

*No queda en la mano sino tiempo.
Los despojos: semillas verbales y de hierro.*

*Sí crece la orquídea mineral, entre las flores,
los árboles y las columnas derribadas,
para que sepa la presencia
que se eleva.*

Aniversario de la Roca

*En el cianuro escrito en el silencio
como aire de los días prohibidos
las manos olvidadas oxidan la herramienta.*

El presente es la piedra que piensa.

*La nada transcurre en este tiempo
donde los pájaros se pausan en el cielo
y son hermosos los trenes que no pasan.*

*La chatarra molida entre valvas de acero
es el centro del tallo,
la médula feraz siguiendo el pulso
de una eternidad que nadie sabe.*

Antorcha al Oído

*Bajo el día que arde en la ceniza fría
oigo la voz mineral de las orquídeas.
La piedra fluye por su tallo desnudo.*

*El pájaro se pausa sin nadie ante su rostro:
presencia blanca del júbilo del mundo
en un grano de cielo.*

*La belleza que ciega albada tras albada
en la orquídea sentida otra vez silenciosa.*

Osamentas

*Traza el pájaro su muerte entre mis manos
y restalla, borboteo de laúdano,
en las venas del árbol.*

*Sus huesos, de hierro retorcido;
abajo del almendro, ascienden lentos
por cánulas de llanto que perforan mi pecho.*

*Soy ahora ese pájaro.
También muere mi cuerpo entre los laúdanos
y hay orquídeas de sal en la lengua del
canto.*

Metáfora del crecimiento

*En las espigas del moral, la palabra crece:
materia de silicio fluyendo entre la savia.*

*No entra luz por las hojas del huerto:
esperanzas crecen de los ácaros blancos
por el reverso de la savia.*

Allí el poeta sueña su roca de lenguaje.

*En su canción alzada entre las moras,
flotan hoy los metales del tiempo.*

*Con días largos, las hojas de los árboles
tocan albas de tantos cielos desconocidos.*

Profecía de nieve

*Corre el niño en la escarcha.
Sus pies tocan las herrumbres del tiempo:
el veloz movimiento del monte.*

Hay ébano en sus pasos.

*Camina desde el sótano oscuro de la tierra.
El silicio del frío se abrasa en su garganta:
la espadañas rosa, las bayas de la noche.*

El niño eleva la mirada.

*Bajo las nubes grises y las hojas de polvo,
un pájaro se atreve por el aire:
exhibe, apresado en su pico,*

*(una mano se alza)
un grumo de verdor ya inalcanzable.
Transformer Tranströmer.*

*El ébano de voces mancha el rostro
del niño escondido entre los laúdanos:
su juguete es lo único que existe.*

Afuera cae nieve entre las zarzas.

*Su mano colmada de una luz sigilosa,
traída de un lugar que ya no existe,
trueca el muñeco en un ave que lleva
los racimos del tiempo.*

*La materia que pasa no conoce el silencio:
el pájaro avanza sobre el hielo,
sobre las charcas que reflejan los astros.*

*Hay cristales helados sobre el bosque de sombra
y un céfiro remece el plumaje del ave
que herida se posa en manos del poeta.*





Alfonsina

No creas en el Tiempo

*De la lengua del almendro reseco,
nacen los rascacielos.
Sus voces son los rastros de una voz
aprendida en murales de silencio.*

*Yo escribo sin árboles
mi letra es el azor de vuelo mineral:
su garra suspensa en la cornisa alta.*

*Bajo este cielo blanco sin acanto o ramaje,
sólo siento venir avenidas de sombra,
aviones que pasan donde pasaban pájaros.*

*El azor vuela ahora hacia un árbol ausente.
Los rascacielos son de abejas y relámpagos.*

Las Máquinas

*Una orquídea florece
sobre cosas ungidas con el nombre de nadie
(bajo el musgo, autos viejos
podridos con la savia del sauce).*

*Junto a un vagón dañado en la estepa de nieve,
oigo un fondo de rieles olvidados:
escondida, la estación de la ausencia.*

Un grumo de su sombra adviene en mi centro.

*Ya nunca volveré a ver bosques de estío.
Hay invierno de luz en los tiempos raquíticos.
El hogar de esa ruina hoy es mi nacimiento.*

Presente

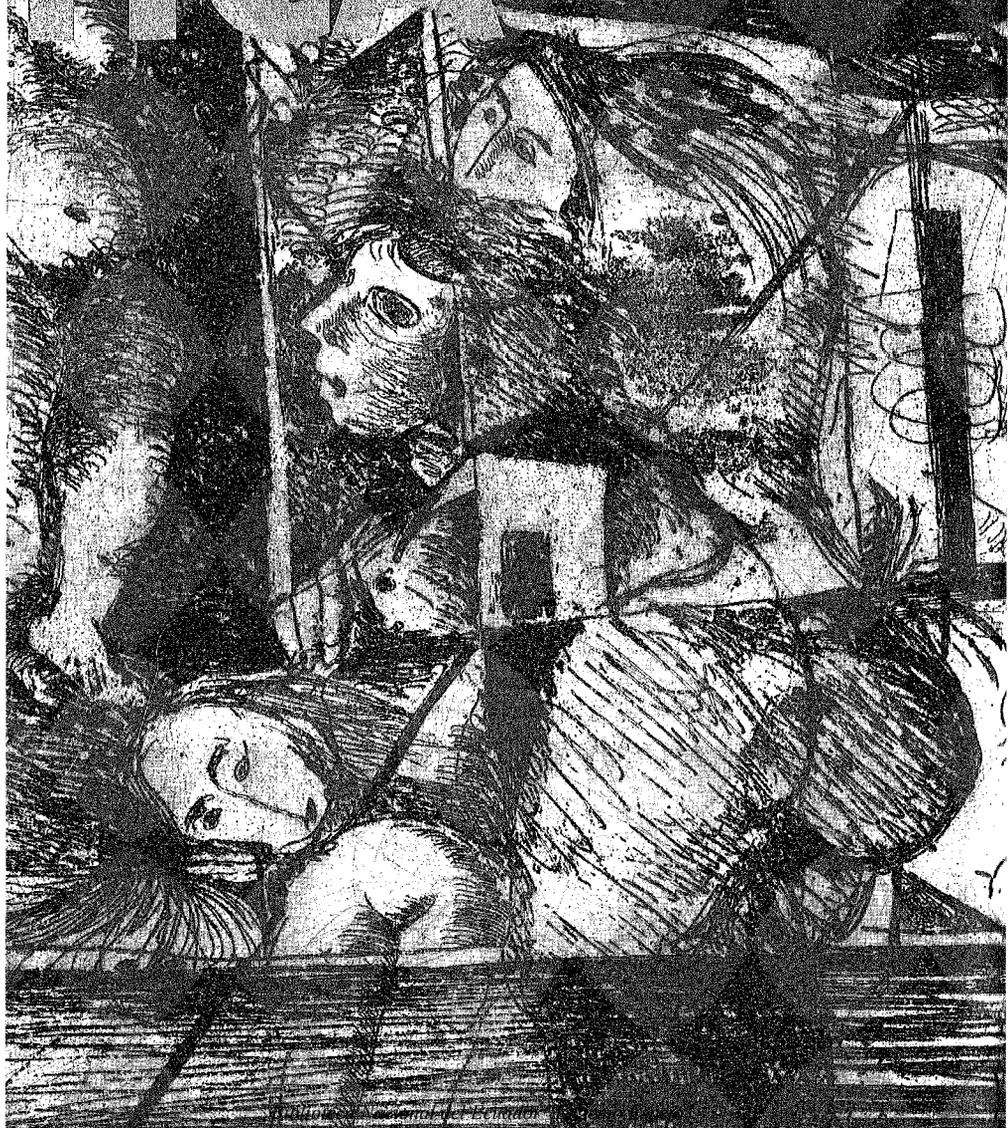
*Entre el musgo crecido de las ramas,
siento vivir el río de esas manos.*

*Sobre la rocas que rodean el agua,
los árboles se acuestan entre mármoles rotos
como esperando un regreso imposible.*

*Me parece mirar por la ventana
al muchacho que fui recogiendo las bayas,
los bulbos sumergidos en el cielo.*

*Mi carne magullada entre tantas derrotas
es la vuelta a la sed de una estatua caída
junto a las hojas moribundas del otoño.*

AFRICA



La caída y la noche

nouvelle de Vladimiro Rivas



La caída y la noche es un relato que, por su sostenida intensidad, acerca al lector más a la experiencia del cuento que a la de una novela: la obra de Vladimiro Rivas puede leerse de un solo tirón, sin pausas. Y aunque el efecto de intensidad no provenga, como acontece a veces en otras obras, de un súbito estremecimiento, equiparable a una descarga eléctrica o la iluminación de un rayo, el resultado de la lectura es parecido: el texto acumula energía, pausada pero implacablemente; no hace caer sobre el lector el haz deslumbrante del rayo súbito, sino más bien una luz lateral, pero continua, que posibilita la apertura progresiva iluminadora del texto para revelar al lector un mundo, una particular visión de la realidad, un complejo microcosmos.

Detrás de las sugerencias de sentido que se expresan ya en los dos términos del título, la caída y la noche, y que son motivos omnipresentes en todo el relato, encuentro otros motivos como pilares de ese mundo: una búsqueda que termina con la identificación del buscador y el ser buscado y, como correlato, el tópico del doble -"el yo soy otro", de

Arthur Rimbaud, que se lee en uno de los tres epígrafes con los que se abre el libro-; los imprecisos límites entre la vigilia y el sueño; el rechazo y el amor al padre o, la otra cara de la medalla, el rechazo y el amor al hijo.

Una llamada telefónica, desde Quito, interrumpe, en ciudad de México, el sueño del protagonista, que recibe por parte de un amigo el encargo de encontrar a su cuñado. Solo se conoce que dejó, hace siete años, la casa paterna; que fracasó en el intento de pasar a los Estados Unidos y se quedó en México; pero no se tienen más noticias de él, ni siquiera cuando su padre agoniza. La búsqueda enfrenta al protagonista a una variante o posibilidad de su historia, la de las relaciones con su padre y la caída del hijo, y lo enfrenta también al descubrimiento de su identidad. El hallazgo se anticipa en el "soñé que era yo", la frase que aletea desde los abismos de la noche en la conciencia del protagonista. Pero su viaje interior, que termina con la revelación o el descubrimiento de sí mismo, tiene un costo devastador: la soledad, el fracaso del amor, la muerte, el remordimiento, la caída del hijo y la caída moral del protagonista. Sin embargo

la historia individual solo remite a un nivel del significado. Porque el texto se carga de connotaciones más amplias y valores simbólico-poéticos. Así, en el amanecer, cuando el narrador contempla la luna y Venus y después la ciudad, sobre la cual se extiende "a lo largo del horizonte una serpiente de nubes que forma un halo sobre la Tierra", se pregunta: ¿qué la sostiene? Y reflexiona: "Detrás de la pregunta subyacía la necesidad de concebir el mundo como algo apoyado en algo y no como lo que en realidad es, un simple globo sostenido en lo oscuro del universo por una precisa confluencia de fuerzas y leyes físicas que le impiden caer".¹ El juicio es la constatación de una orfandad metafísica, radical. En este mundo vacío, la acción humana parece, en la novela, guiada por el azar. La sustancia del hombre es el tiempo.

Todas estas son percepciones clarividentes que llegan del protagonista al lector durante los insomnios del primero o desde su experiencia vital o la de su alter ego. Una suerte de fátum se cierne sobre los destinos humanos. Y esta es la raíz de la orfandad mayor, la precariedad humana en manos de fuerzas que escapan al dominio de los

POR DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ

individuos y corren por los ríos de la sangre o los caprichos del azar. Ante el dolor del tierno hijo que cayó de sus manos y sufrió una lesión, el narrador confiesa: "Las palabras 'hijo mío' resonaban en mi mente como nunca habían resonado antes. Entendí, por primera vez, creo, ese sufrimiento del que nadie habla, el del Padre Eterno por el Hijo, entregado por Él mismo, a torturas atroces, allá en Judea. Fue el momento en que lo Eterno conoció la muerte.

Reflexioné entonces en el papel del azar en el destino del hombre. Todo lo que el hombre hace, pensé, es azar, pero está contenido en un círculo inextricable que sin embargo lo determina y que es el destino. El destino rige también a los dioses".²

Además de esta concepción trágica, el vacío del padre, el rencor y la nostalgia, tienen otras referencias sociales que nos remiten a la búsqueda de identidad y las carencias de sustento paterno en la cosmovisión colectiva, sea como una obsesión mexicana —en esas tierras echó raíces Rivas de hace más de 30 años— o una expresión de la ambigua identidad patria para el blanco-mestizo en el Ecuador, sea como una expresión de un *arquetipo mítico universal*.

Si el efecto de intensidad, como observé antes, acerca al lector de "La caída y la noche" a la experiencia del cuento, el espesor reflexivo y la dimensión simbólica lo aproximan al tiempo lento característico de la novela y a formas canónicas más propias de ella: en este caso, para recordar la conocida imagen de Julio Cortázar, la victoria sobre el lector se produce no por *knock out*, sino por puntos. En las relaciones del tiempo

del discurso con el tiempo de la realidad, los segmentos reflexivos constituyen una especie de pausa, de suspensión del reloj de la acción narrativa, la cual es casi siempre, sobre el papel, una deformación del tiempo de la realidad. En esta obra, el espesor reflexivo y la dimensión simbólica, remiten al lector al tiempo moroso, lento, propio de la novela.

Cuando intento reconstruir la cosmovisión de *La caída y la noche*, me conmueve esa sugerencia dostoevskiana a la necesidad de reconciliación, el llamado de perdón profundo entre los seres humanos. Los insinúa el protagonista al mantener la esperanza de recobrar el amor de su mujer; los reitera el padre en la carta en la cual pide el retorno del hijo pródigo: "Solo el perdón, un perdón universal, sin condiciones, puede hacer de este mundo un lugar habitable".³

A medio camino entre el cuento largo y la novela corta, la *nouvelle* de Vladimiro Rivas está escrita con un lenguaje diáfano, exacto, que nos remite, sin embargo, a una realidad sinuosa, oscura, plurívoca. Las líneas claras de desarrollo del relato, sin malabarismos estructurales, fragmentaciones de tiempo y espacios, ni multiplicidad de voces narrativas, cuadran bien con la condición introspectiva de la narración, volcada hacia su propia realidad, que se sostiene en la voz dominante, aunque no única, del yo protagonista.

La complejidad en el relato, me parece que proviene de otros procedimientos: por ejemplo, el juego de incorporar a los motivos característicos de la literatura fantástica datos de la realidad más próxima. Así elementos fantásticos, como el tópicus del doble —una

vida que repite o es una variante de otra—, o el tópicus de la intrusión del sueño en la realidad —en una pesadilla, que evoca su experiencia adolescente, el protagonista cae al intentar un salto mortal para pasar un caballo y en otra cae en una zarza y, al despertar, en una y otra, tiene sendas heridas en la cabeza o las manos ensangrentadas—, se ubican en el contexto convencionalmente realista de la crónica informativa, con las referencias al acontecer en el mundo o en el Ecuador, explicables por el oficio de periodista del yo narrador.

Además, en *La caída y la noche*, la complejidad se sostiene, sobre todo, por la sólida creación de personajes, con la hondura, la verdad literaria y humana, del protagonista y su doble, o los rasgos de humor popular y la repulsión y el desprecio del detective Sanabria que, cuando cobra por su trabajo 2 500 dólares, induce al cliente a calificar la tarifa "SSP: Según el Sapo la Pedrada".⁴

La caída y la noche permanece en la memoria del lector por su intensidad como relato, por las líneas diáfanas de la historia, por la fuerza y verosimilitud de los personajes, por la fusión de realismo y fantasía, por la capacidad de crear un mundo en el que identificamos la vida y obsesiones de los personajes y de su tiempo y de nuestra propia vida y nuestro tiempo.

NOTAS

¹ Vladimiro Rivas Iturralde, *La caída y la noche*, primera edición, México, Venetbalago y Universidad Autónoma de Puebla. Pág. 12

² *Ídem*. Pág. 41

³ *Ídem*. Pág. 55

⁴ *Ídem*. Pág. 25

El hombrecito



amargado y doliente

Una lectura de *El Chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza¹

“La memoria, cuando se agudiza, se convierte en una fuente de dolor”

Los simuladores,
V. S. Naipaul

El próximo año conmemoramos el centenario de Jorge Icaza, nacido en Quito en 1906. Así, el mejor homenaje que podemos rendir a un escritor es el ejercicio de una lectura renovada en el descubrimiento de nuevos sentidos y preguntas. Icaza ha sido leído fundamentalmente como indigenista; sin embargo, es necesario estudiarlo también como un escritor cuyas grandes preocupaciones giraron en torno a la problemática del mestizo, del “cholerío”. La tragedia de sus personajes estalla precisamente en el

momento en que los dos universos culturales tradicionalmente enfrentados —el indígena y el blanco— se encuentran en el interior de la subjetividad de cada uno.

La literatura icaciana se inserta en el contexto de la llamada “Generación del 30”, literatura que buscó rescatar para la nación un espacio cultural postergado y olvidado: hacer justicia cultural, inventar un lenguaje literario capaz de traducir los matices del mundo habitado por indios, cholos, mestizos; representar aquello que tradicionalmente se había considerado ajeno a la literatura. De allí cierta opacidad que vertebra la dimensión humana de sus personajes, un halo demonizador que envuelve el relato de la civilización moderna, el afán verista de la narración y ese

aire de nostalgia que desencadena la escritura misma.

Ciertamente, Icaza propuso una nueva noción de la literatura y el lenguaje. Un lenguaje que se propone representativo del habla “real” (recuperación de la oralidad —incluso de la oralidad quichua— y del lenguaje coloquial/popular) y fiel con respecto a la realidad que evoca y recrea en la ficción. Primó en Icaza una representación del indio dolorido, explotado y marginado —producto quizá de los desencuentros que se dieron entre el indigenismo artístico-literario y el indigenismo político expresado en movilizaciones indígenas que ocurrían paralelamente. En la narrativa icaciana sobresalen también cuerpos femeninos cuyos vientres han sido mil veces atropellados por

POR ALICIA ORTEGA

capataces, mayordomos y patronos —“Diablo blanco de rabo tieso, ricurishca”. Cuerpos indígenas de mujeres que en el atropello inscriben y recuerdan la marca de violación presente en el origen del “mestizaje” entre dos razas inequívocamente enfrentadas. No quiero, sin embargo, detenerme en la representación de estos cuerpos sufrientes, me interesa más bien indagar en la concepción icaiana del dolor a partir de una relectura de la novela *El Chulla Romero y Flores*, publicada inicialmente en 1958.

¿Cuál es la naturaleza del dolor que padece el chulla Luis Alfonso Romero y Flores? El protagonista de la novela vive atravesado, a la vez que perseguido, por el irreconciliable diálogo interior de sus sombras ancestrales²: las voces del padre blanco y de la madre india en *contrapunto doloroso*. Se trata del paradójico diálogo “que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama” (37). El chulla es fruto de un amor ilegal, hijo de Miguel Romero y Flores —“Un caballero de la aventura, de la conquista, de la encomienda, de la nobleza, del orgullo, de la cruz, de la espada...”— y de una india de servicio doméstico, Mama Domitila. El padre, conocido personaje de la ciudad, Majestad y Pobreza, parece responder a la imagen de un arquetipo social de raíz colonial: “Parece que en la Colonia a un noble español venido a menos le llamaban de la misma manera. Un hombrecito que, a pesar de su ropa en harapos y su estómago vacío, usaba reverencias de caballero de capa y espada, liturgia de palacio, pañuelo de batista” (35). Es la sombra y el rastro de estas voces las que el

protagonista de la novela trata de ocultar, silenciar y olvidar.

El motivo del disfraz y la práctica de la simulación son elementos recurrentes en la configuración de los personajes de Icaza: detrás del disfraz, sus personajes ocultan el origen étnico y la procedencia social. De allí que reconocamos en la indumentaria y exagerada gestualidad del chulla, en su repertorio galante y distinción en el andar, todo un despliegue de teatralidad orientada a satisfacer su “enfermizo deseo de ser alguien”, su viejo anhelo de caballero adinerado y poderoso: “Modeló su disfraz usando botainas —prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista— para cubrir remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho —milagro de remiendos, plancha y cepillo—” (83).

La simulación, como práctica de sobrevivencia, caracteriza el comportamiento de quienes habitan países poscoloniales: es una práctica de traducción cultural que remite a usos sociales de reciclajes, préstamos, hurtos, imitaciones y remiendos en un juego de simulaciones que se propone confundir los límites entre copias y originales. La estrategia mimética³ produce conflictivos “efectos de identidad”: artificios formales que representan, a la vez que exhiben, una carencia que se disimula para hacerse puro espectáculo, puro dolor camuflado. Es este tráfico de códigos, objetos, símbolos y lenguajes provenientes de diferentes matrices culturales lo que configura una suerte de estética chola: una estética que se hace casa,

vecindario, habitante, lenguaje y urbe. Se trata de una afirmación de la identidad por lo que se finge ser. La lógica mimética evidencia que detrás de la superficie no hay nada, no hay un original que apunte hacia una identidad esencial y auténtica. La identidad se encuentra en permanente formación, y transformación, al interior de un colectivo social, entre alianzas y negociaciones. En el caso del chulla, a pesar del despliegue social de trucos y disfraces, pervive sin embargo una memoria social que le recuerda su marca de origen, esa marca que lo hacía resbalar “por la pendiente de la vergüenza que le producía saber que alguien estaba en el secreto de su pecado original, de su sangre” (31).

Freud sostiene en su clásico texto *El malestar en la cultura* que “desde tres lados amenaza el sufrimiento; desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos. Al padecer que viene de esta fuente lo sentimos tal vez más doloroso que a cualquier otro; nos inclinamos a verlo como un suplemento en cierto modo superfluo, aunque acaso no sea menos fatal que el padecer de otro origen” (76-77). Precisamente, la fuente de donde proviene el penar de nuestro chulla se enraza en una red social que hace de la urbe una ciudad que se repliega sobre sí misma, que margina a sujetos cuyas señas de identidad resultan sospechosas desde una perspectiva social y cultural que privilegia lo blanco letrado occidental. Ya lo dijo Freud,

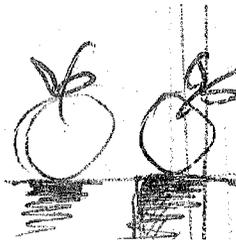
“gran parte de la culpa por nuestra miseria la tiene lo que se llama nuestra cultura...” (85).

Al inicio de la novela, cuando sorprendemos al chulla en sus andares de incorruptible fiscalizador, éste se enfrenta al “coro burlón y omnipotente de lo ‘mejorcito’ de la ciudad”: el coro de voces sociales que porta el saber y la memoria oficial de la urbe:

En lo vivo de la carne, de los nervios, de los huesos le quemaba el ascua de las miradas burlonas de la honorable y distinguida concurrencia. Se encogió como un alacrán rodeado de candelas. Pero no tenía veneno para inyectarse, para morir. [...] Luis Alfonso se sintió desgarrado, exhibiendo sin pudor sus sombras tutelares, fétidas, deformes. Sobre todo la de Mama Domitila. ¡Nooo! No podía con ella. [...] No le dejaron, como de costumbre, ocultar lo rencoroso, lo turbio, lo sentimental, lo fatalista, lo quieto, lo humilde de su madre —india de servicio doméstico—, bajo el disfraz de lo alto, lo aventurero, lo inteligente, lo pomposo, lo fanático, lo cruel de su padre —señor de la desgracia—. [...] ¿Por qué carajo me abrieron el pecho para mirarme adentro? ¿Por qué se me amortiguó la lengua? (36).

Es el dolor del pecho abierto que obliga al chulla a mirarse hacia adentro, lo que hace del personaje un sujeto sufriente: portador de una identidad inconclusa, hecha de fragmentos no ensamblados. El estigma de la mezcla parece permea también la configuración misma de la ciudad: “Mezcla chola —como sus habitantes— de cúpulas y tejas, de humo de fábrica y viento de páramo, de olor a huasipungo y misa de alba, de arquitectura de choza y campanario, de grito de arriero

y alarido de ferrocarril, de bisbeo de beatas y carajos de latifundistas, de chaquiñanos lodosos y veredas con cemento, de callejuclas antiguas —donde las piedras, las rejas, las espadañas coloniales han detenido el tiempo en plena aldea— y plazas y avenidas de amplitud y asfalto ciudadanos” (51-52). Se trata de una “ciudad chola”, hecha de una argamasa en la que convergen lo antiguo y lo moderno, lo indio y lo blanco, lo extranjero y lo propio; sin embargo, esa misma mezcla



genera procesos de enmascaramiento que la quieren ocultar, sin suprimir la tensión de sus elementos en convivencia. De ahí el motivo de la máscara de la vida chola que atraviesa la narrativa icaciana y, por otro lado, la tragedia que el enfrentamiento de esos dos universos desencadena en la vida de la muchedumbre de indios, chullas, cholos y mestizos.

El juego de simulaciones y enmascaramientos alcanza, en la novela, un punto culminante durante el episodio que narra el baile de las Embajadas: el chulla asistirá al baile y, para ello, se ve en la necesidad de alquilar en una tienda de disfraces aquél que le proporcione una imagen apropiada. En la tienda se oculta una “galería de tipos nacionales” que habla de “la urgencia cotidiana de un gamonalismo cholo que creyéndose desnudo de belleza y blasones busca a toda costa cubrirse con

postizos y remiendos” (61). Son las máscaras, y cáscaras, “para cubrir a medias el vacío angustioso de las gentes que no se hallan en sí” (62). Allí se exhiben los atuendos necesarios para transformar a una chullita en princesa y a un chulla en *lord* inglés. Es un juego de equívocos y disfraces, entre la realidad y la farsa, que obliga a la gente a pensar en el personaje que uno quiere ser. Al final de la fiesta, Romero y Flores y su amante Rosario Santacruz, aún en sus roles de princesa y *lord* inglés, encontrarán cobijo al interior de una sórdida casa percibida en la imaginación gozosa como castillo: “Entrelazados y fundidos los amantes, fuera de su soledad —angustia de impotencia femenina en ella, simulación de rubor ancestral y desequilibrio íntimo en él— olvidaron sus disfraces, sus mentiras, para ser lo que en realidad eran: un hombre y una mujer que se entregaban mutuamente” (73).

Los andares y travestis picarescos del chulla lo llevan por caminos que lo someten a diferentes experiencias de dolor y angustia: el embarazo de Rosario, la red de chantajes e intrigas políticas que lo envuelve y, más aún, la persecución de la policía, principalmente; a causa de su aparente conspiración contra el orden y la ley en su reclamo de justicia como incorruptible fiscalizador. Esta persecución está montada, además, a raíz de una pequeña estafa realizada a unos comerciantes en el afán por conseguir dinero para asistir al parto de su mujer. Romero y Flores emprende la huida en el esfuerzo por escapar a la ley: es en medio de esta carrera, que lo lleva y aleja de su vecindario, que experimentará un proceso de reconversión profunda. Llevado por el deseo de ayudar

a su mujer en el parto, el chulla ha llegado a su casa que se encuentra vigilada: paredes de doble fondo, falsas puertas, oscuros corredores, objetos plegables, bastidores móviles y la complicidad vecinal de manos invisibles que lo visten y desvisten, ayudan al fugitivo en su ruta: “¿Por qué no? Está en nuestro juego. Hay algo que nos une, algo más fuerte que nosotros. Le digo por experiencia. Yo también... Pendejadas donde uno se mete... Sé que todos los vecinos estarán listos en su favor” (183).

Esta experiencia vecinal —hecha de complicidades y socorros— posibilita al protagonista, por vez primera, fundar una suerte de anudamiento vital, a la vez que social, con un grupo humano que comienza a ser percibido como suyo. Los vecinos, en la urgencia de camuflar e invisibilizar al chulla, le desprenden sus prendas más notorias —aquellas que constituían su disfraz de gran señor— para colocarle otras, en un juego de nuevos disfraces, reciclajes y remiendos: “Pero de pronto le pareció imposible ir a ninguna parte con ese saco de héroe en desgracia, con esa gorra de muchacho de plazuela, con esa bufanda de chagra, con... Se sentía otro. Por vez primera era el que en realidad debía ser: un mozo del vecindario pobre con ganas de unirse a las gentes que le ayudaron —extraño despertar de una fuerza individual y colectiva a la vez” (192-93).

Sentirse otro, ser lo “que en realidad debía ser”, ser en el fingimiento y la simulación son todas prácticas que dan cuenta de la identidad en tanto artificio de cultura. Un artificio que, en gran medida, está en deuda con experiencias de dolor y sufrimiento: pérdidas, abandonos, duelos. Así, mientras el chulla huye de la policía, Rosario ha

muerto víctima de una hemorragia postparto. La muerte de la amada, el nacimiento del hijo, la nueva alianza social con el vecindario son experiencias de intensidad emocional, que provocan un giro profundo en la constitución anímica del protagonista: sus sombras ancestrales se encuentran en *doloroso acuerdo*:

Y cuando se despejó totalmente su conciencia percibió una dulce complicidad, un doloroso acuerdo [...] entre sus fantasmas ancestrales. Su tragedia íntima [...] era en verdad cosa primitiva e ingenua ante el riesgo que acababa de pasar, ante las urgencias dolorosas de Rosario, ante la esperanza de un hijo. [...] ¿Y el disfraz de chulla de porvenir, pulcro y decente? Se llevaron los vecinos...[...] Era otro. Otro a pesar de su dolor” (219-30).

El dolor persiste —“él también ha sufrido. [coro de voces vecinales] ¡Él también! ¿Cuántas veces le hemos visto disimulando su miseria?”— pero deviene otro, el dolor ahora es camino de redención y liberación: despojado de su disfraz de caballero, fundida la disputa entre sus sombras, deshechos los viejos anhelos y la prosa ahora intrascendente, la esperanza puesta en el futuro del hijo; todo ello habla de transformaciones y devenires: “Y en vez del individuo caballero, ‘patrón grande, su mercé’, que ellas [las sombras] deseaban forjar, y que yo anhelaba con locura infantil, me quedó un hombrecito amargado y doliente, rumiando una rebeldía incurable frente a lo que vendrá” (236).

Esa mezcla de rebeldía y esperanza en el dolor —“Dolor que rompió definitivamente las ataduras que aprisionaban su libertad, y que llenó con algo auténtico su vida vacía: amar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario,

defender a su hijo, interpretar a su gente” (238).—anunciaría, como apuesta y utopía, el nacimiento de una nueva civilización sustentada en la reconciliación de sus sombras ancestrales: el abuelo conquistador blanco y la abuela india. Se trataría de un sujeto mestizo liberado en el dolor, capaz de armonizar un diálogo históricamente descontraído, en un acto de amorosa fusión civilizatoria. Hasta allí la novela de Icaza y, aunque los avatares de la historia hablan de la inviabilidad del proyecto mestizo, intuimos la continuidad de ese proceso identitario hecho de simulaciones y remiendos. Un proceso, siempre conflictivo y doloroso, que hace del sujeto un permanente protagonista de su historia.

Bibliografía

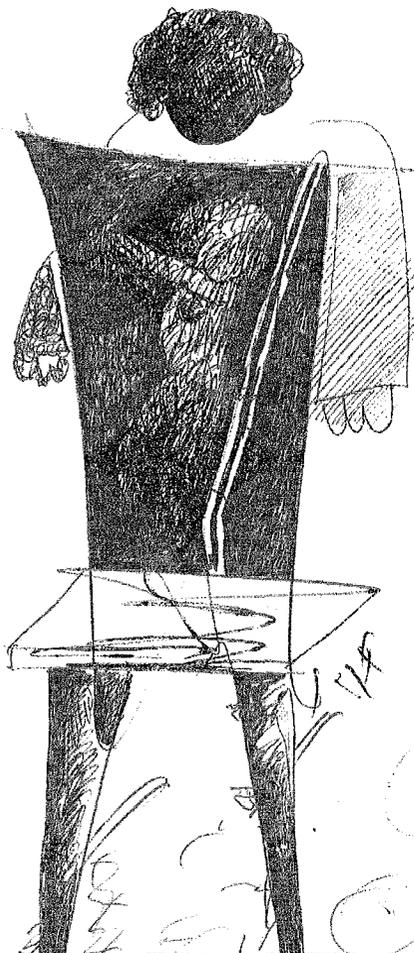
- RHABHA, HOMI, *El malestar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
 ICAZA, JORGE, *El Chulla Romero y Flores*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
 FREUD, SIGMUND, *El malestar en la cultura*, Tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2001.

Notas

- 1 Todas las citas remiten a la edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1958.
- 2 En una entrevista realizada por Enrique Ojeda, Icaza sostiene que en la novela hispanoamericana no es posible hacer monólogo interior, al modo de los autores europeos, pues “no hay monólogo interior en Hispanoamérica sino diálogo interior porque nuestro espíritu no está enajenado, no está hecho, no está completo”.
- 3 Homi Bhabha plantea una reflexión sobre el mimetismo y el discurso colonial en su libro *El lugar de la cultura*. El interés por la práctica del mimetismo y la simulación, en los países poscoloniales, es recurrente en la obra de V. S. Naipaul.

LA POÉTICA

de los últimos textos líricos de
JAVIER PONCE



Sobre la poética

Con cierta frecuencia se encuentra, en el conjunto de la creación poética de un autor, un poema titulado *Arte poética* o sencillamente *Poética*. Ese poema contiene las definiciones que el poeta expone sobre la índole de la poesía como género tanto como vía de conocimiento. Ese comentario, descriptivo o crítico, introduce un texto dentro de otro. El texto que se inscriba ofrece reflexiones sobre el lenguaje literario y se expresa mediante el uso de términos convencionales como poesía, poema, verso, lenguaje, palabra, rima, canto, etc.

En otros casos las definiciones no aparecen en un solo poema. Se enuncian y repiten en varios poemas o en el transcurso del poemario. Cuando esto ocurre, la interpolación del texto de la poética, yuxtaposición en ocasiones, comunica dos actitudes del yo poético: la una se dirige al referente que se constituye en el poema, y la otra, expone las características del género lírico. La primera se articula con múltiples evocaciones de las experiencias representadas, es decir, con las imágenes cargadas de emociones, y la segunda, alude a la práctica del arte literario.

La poética es "toda teoría interna de la literatura"¹, teoría que recoge las categorías que

POR JULIO PAZOS BARRERA

permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. Esas categorías necesariamente están presentes en las obras de un autor determinado, y de hecho, de su reconocimiento se desprende el tipo de poética adoptado. Por esta última razón, suele también usarse el término poética con sentido individual. Mas, el examen de las categorías ya sea en su nivel más abstracto, ya sea en la realización de un autor, es el objeto de la poética.

Los antecedentes

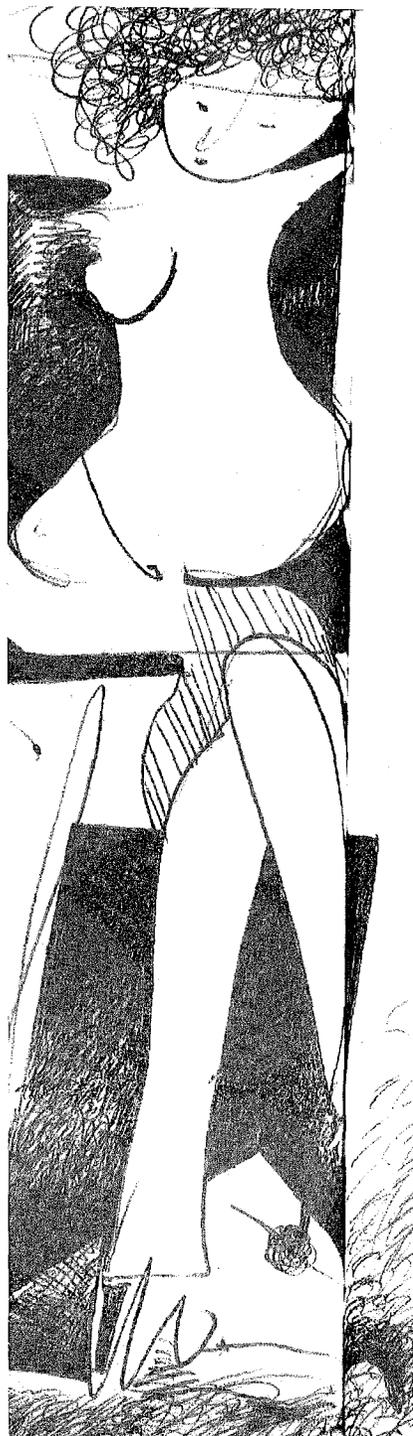
Javier Ponce (Quito, 1948), publicó sucesivamente sus poemarios *Texto en ruinas* (1999)² y *Afuera es la noche* (2000)³. Quince años atrás publicó *A espaldas de otros lenguajes*⁴, *Escritos lejos*,⁵ y *Los códices de Lorenzo Trinidad*.⁶ En el lapso de los quince años escribió y publicó tres novelas.⁷

Los poemas de *Texto en ruinas* se agrupan en tres secciones y sus títulos son *Las regiones de Nadja*, *Textos en ruinas y Rebelión en un obraje de Quito, año de 1792*. Esta última sección lleva la siguiente aclaración encerrada entre paréntesis: *Poema dramático para varias voces y anotaciones adjuntas*. Este enunciado paratextual remite al primer libro, *A espaldas de otros lenguajes*, que es una elaboración a modo de un libro de hacienda escrito por un sirviente, esto es con una lengua balbuciente. Tal vez Ponce, con esa imitación morfosintáctica y rítmica buscó intensificar el mensaje. Se trajo al presente la dolorosa realidad del indio oprimido en las haciendas y la del servidor mestizado, instrumento del opresor. No es un poema de tiempo lineal. Al contrario, las evocaciones se abren en varias direcciones, apertura que provoca la ambigüedad propia del texto artístico, característica

que lo diferencia de la univocidad de los textos testimoniales, históricos, jurídicos, etc. Pero el detenimiento en el lenguaje revela ya la adopción de una poética, actitud mencionada en el título del poemario. El antecedente se encuentra en la poesía lírica vanguardista, puesto que varios de sus autores propusieron nuevas experiencias líricas, a partir del distanciamiento de las formas convencionales y de la tensificación del sistema primario de la lengua.

En *Los códices de Lorenzo Trinidad* hay un fenómeno similar. Puede decirse que esta experiencia lírica privilegia la composición, desde la perspectiva de la diversidad de voces poéticas que intervienen. Metafóricamente, el texto se compara con el códice, este último, texto oscuro que estimula la reorganización y la interpretación; el códice es borroso en su materialidad y por tanto la descodificación es trabajosa.

En estos poemarios todo apunta a una doble consideración de la experiencia lírica. Esta, así como el lenguaje primario, se disuelve en la vaguedad; pero, al mismo tiempo y como en constante elaboración, es la única opción que el autor tiene para combatir el olvido y confirmar su identidad. Cualquiera referente que el poeta levanta en su práctica creativa se acompaña con las constantes alusiones al lenguaje, es decir, a su constitución rítmica, morfológica y sintáctica. La totalidad de los textos contienen reminiscencias de persona y hechos del pasado, mientras que el texto alusivo al lenguaje, sus continuas inserciones, presenta la preocupación clave del siglo XX, que se relaciona con las limitaciones del lenguaje. El resultado es altamente ambiguo, aunque sorprendente.



Textos que se apartan de las convenciones literarias del metro, la estrofa, la rima, pero que buscan capturar los fugaces encuentros de la conciencia con la realidad. En la lírica ecuatoriana, los antecedentes son el poema *Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade, y *Los cuadernos de la tierra*, de Jorge Enrique Adoum. En el primer caso, son explícitas dos voces, la del protagonista que se expresa con formas del castellano coloquial hablado por los indios, y la del poeta, a quien se mencionaba indirectamente en los versos escritos entre paréntesis: *Así avisa al mundo, Amigo de mi angustia./ Así, avisa./ Di. Da diciendo. Dios te pague.*⁸ En el segundo caso, la voz poética asume la mentalidad del otro. El texto de Adoum recrea un lenguaje adecuado al pensamiento del hombre andino, en un tiempo anterior a la conquista española.

Texto en ruínas

La totalidad del texto se fragmenta en partes, luego en poemas y cantos numerados, debido a las imposiciones temáticas. Sin embargo, las interpolaciones que contienen la poética aparecen en el conjunto, de modo libre, es decir, en cualquier sitio del flujo unidireccional y progresivo de las líneas poéticas.

Al trasegar en el amplio complejo de la obra se encuentran hasta cinco campos lexicales. Dado que no existe ninguna exposición explicativa de la poética, explicación teórica que no admite la lírica, la pesca lexical es un primer paso para verificar los significados desde fuera, es decir, desde el ámbito de la crítica. El primer campo lexical se genera desde el vocablo *lenguaje*. Incluye este campo los términos técnicos de

la doble articulación de la lengua, así pues, desde lo más abstracto, *lenguaje*, hasta lo concreto, se repiten las unidades *palabra, sílaba, consonante, vocal y sonido*. En la vertiente semántica se repiten los vocablos *nombre y nombrar*: nombrar personas, objetos y acciones e identificarse con un nombre fue inquietud teórica de la onomasiología; además aparece la palabra *jerga*, la misma que designa un lenguaje especial. La morfosintaxis se alude con los términos *sinaxis y verbo*.

El segundo campo lexical proviene de lo que en el cuadro de la comunicación humana se denomina canal. En este campo los términos evocados son *voz, rumor, susurro, vozarrón y hablar*.

El tercer campo reúne los términos *escribir y escritura, apuntar, grafías, tilde y escribirano*, este último con el significado de persona que escribe documentos.

El cuarto campo se origina en el ámbito instrumental, de este se mencionan *página y papel*.

El último campo lexical corresponde a la terminología literaria y los términos son *poema, canción, canto, relato, diálogo y crónica*.

Para configurar una primera síntesis conviene acudir a los conceptos de la semántica. Un primer momento conduce a la verificación de simples adjetivaciones. Luego se constatan los cambios de significado de la *metáfora y la metonimia*. Algunos ejemplos tomados al azar de lo primero son estos: escribo fatigado, sílabas frágiles, lenguaje propio, rumor sorlo, etc. En forma general metafórica se encuentran estos ejemplos: la escritura es tempestad, la escritura se desata, escritura cruel, bagazo de la escritura, ausencia escrita, escritura lejana, fondo frío del lenguaje, lenguaje sin

huesos, lenguaje dulce, encontrarse en el lenguaje, las palabras se desmoronan, las palabras se desangran, palabras de niebla, palabras con desnudez de soledad, las sílabas se desmoronan, poema que nos nombra, las palabras son cenizas, manajo de verbos, risco de sonidos, el canto un dolor, etc. El sentido metonímico es abundante puesto que todos los campos léxicos aluden a la creación literaria mediante relación de contigüidad. Escritura puede tomarse como actividad poética, lenguaje es el soporte de la poesía; voz, rumor, susurro atañen a la enunciación poética: por letras se toma creación poética. Mas, si se toma la poesía como especie, los vocablos poema, canción, crónica, etc., serían sinécdoques, dado que aparecen como partes de un todo.

Pero ¿cuáles son los significados? Si hubiese que inferir habría que responder a la pregunta ¿cuál es la actitud del poeta frente al arte literario? La escritura es una tormenta desatada porque es una práctica difícil y sorprendente. Sus exigencias son intolerables. El lenguaje literario arrastra desconocidas densidades. Las palabras son difusas y las sílabas se desmoronan. La sintaxis se descalabra entre sonidos y silencios. Los nombres y el nombre se deshacen y olvidan. Sin embargo, la poesía es un lugar de encuentros y aún puede ofrecer gratos mensajes. Hasta se habla del *poema que nos nombra*, línea que admite un reconocimiento de la identidad; en otras palabras, la poesía es una fugaz evidencia del ser.

Afuera es la noche

Como en *Texto en ruínas*, los campos lexicales son cinco: la doble articulación, la onomasiología, los que se refieren al acto de hablar, los del soporte material, los que registran los signos gráficos y los del campo literario.

Pero en estos fragmentos textuales se habla de la *creciente sombra del lenguaje/ que se tiende sobre la memoria*. La voz poética duda de la existencia de las palabras, aunque contrariamente afirma que dejan huellas. También dice que *lo escrito fuga apenas escrito*; las voces duermen; *los versos caen con todas sus palabras*; se habla con silencios y se ama en la *crueldad de los silencios*. La voz poética encuentra *lenguajes que silencian/ todos los signos*. Los nombres son inconsistentes: *El nombre/ de los dispersos nombres/ que ya no son/ que nunca fueron*. La *memoria diluvial de las palabras* puede significar el caos, o por lo menos, el torbellino de la ambigüedad. La voz poética dice *curo con salmuera las palabras*, como si la sal pudiera combatir el deterioro de las palabras. *Desterrada y proscrita* son adjetivos que acompañan a la palabra. El lenguaje se convierte en tiempo, cuando el poeta dice que *el día en el instante último de su escritura, /apuntaba el número de sus muertos*.

En *Texto en ruínas*, se dice: *no sé quien va a morir y emprendo una escritural/ donde me acechan todas las lecturas que me sobrevivieron*. En esta última línea la voz poética reconoce que en su escritura, arte literario o poesía, se funden lecturas de textos que le precedieron; no obstante, el verbo *acechar* se connota con vagas inquietudes. Tal vez porque en la práctica textual confluyen otros textos, algunos cargados con dolorosas sugerencias o, cuando menos, con indescifrables mensajes.

En *Afuera es la noche*, se leen estas líneas: *creciente sombra del lenguaje/ que se tiende sobre la memoria*. El término *sombra* puede interpretarse como estallido y terminal desconcierto. La voz

poética desconfía del lenguaje y de su eficacia como ordenador de significados. La voz poética emprende una tarea incierta, con un medio incierto, en un texto global cargado de tristes sugerencias y evocaciones.

Aproximación a la poética

De hecho se desprende de los aspectos examinados que el poeta relaciona dos teorías poéticas. La primera revela que la obra poética es autónoma porque es un lenguaje que se sustenta a sí mismo⁹; su consistencia determina su belleza y duración. La obra poética tiene su organización propia; sus componentes obedecen a una propia sintaxis. Así como el primer lenguaje que le sirve de soporte tiene su sistema de prescripciones y proscripciones, de igual modo, la obra poética, segundo lenguaje¹⁰, tiene su sistema de comportamientos. Bastaría decir que ese sistema, por ser poco socializado, tiende al hermetismo. Esta concepción de la obra poética dio lugar a los análisis estructurales y textuales, muy en boga en la segunda mitad del siglo XX.

La desconfianza en el sistema manifestada en el curso de los poemarios, introduce otra poética. Las sombrías evaluaciones del sistema, apenas interrumpidas por dos o tres enunciados positivos, obedecen a las variaciones sentimentales del autor. Se trata entonces de una poética de la expresión.

La poética que sustenta la obra de Javier Ponce alterna objetividad y expresión. Si la objetividad deja de lado las circunstancias reales del tránsito vital del autor, en cambio, la poética de la expresión insiste en la exposición de sentimientos. Esta tensión produce dos efectos: el primero confirma la angustia del hombre contemporáneo que solitario, remordido

por sus sentimientos, deambula entre la multitud homogenizada.

El segundo efecto es el evasivo sentido de los textos. La imagen de la *palabra de niebla*, es el enunciado que más se aproxima a la representación del conflicto. Por un lado la palabra es la única posibilidad de acceso a la identidad, pero, por otro, al ser de niebla se dice que es fugaz presencia, es una palabra de borrosa índole.

Los textos de Javier Ponce evidencian la poética mencionada. Se diría que en el ámbito de su creación acechan silencio y sombra, términos que poéticamente transformados se convierten en voz y luz.

NOTAS

- 1 DUCROT, O., TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, siglo veintiuno Argentina editores, sa., 1974, p. 98.
- 2 PONCE, JAVIER, *Texto en ruínas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.
- 3 PONCE, JAVIER, *Afuera es la noche*, Quito, Seix Barral Poesía, 2000.
- 4 PONCE, JAVIER, *A espaldas de otros lenguajes*, Quito, El Conejo, 1982.
- 5 PONCE, JAVIER, *Escrito lejos*, Quito, 1984.
- 6 PONCE, JAVIER, *Los códices de Lorenzo Trinidad*, Quito, El Conejo, 1984.
- 7 PONCE, JAVIER, *El insomnio de Nazario Mielles*, Quito, 1990; *Es tan difícil morir*, Quito, 1995; *Resígnate a perder*, Quito, 1998.
- 8 ANDRADE DÁVILA, CÉSAR, *Obras Completas. Poesía*, Quito, PUCE, Sede Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1984, p. 289.
- 9 DUCROT, op. cit., p., 100.
- 10 LOTMAN, YURI M., *Estructura del texto artístico*, 2ª ed., Madrid, Ediciones Istmo, 1982, p., 20.



La entundada,

de Adalberto Ortiz

Ortiz en la primera edición del texto y consciente de que aquel personaje mítico de su tierra natal, Esmeraldas, podía no ser conocido por muchos de sus lectores incluyó una nota para describirlo.

Tunda.- Especie de fantasma proteico, creado por los negros que se aparece a los niños y se los lleva. Monstruo similar al *quimbugo* de los bantús.¹

Inmediatamente se sabe que el cuento está inspirado en la mitología negro-esmeraldeña cuya tradición se enraza en la de diferentes pueblos del África negra.

El narrador, a través del relato, describe y define a este personaje maligno que como el Duende y el Riviel son seres vívidos principalmente dentro de la sociedad campesina de esa provincia. A ellos se han atribuido durante siglos mucho de lo inexplicable, misterioso y nefasto que sucede en las comunidades negras de la región: desaparición de personas, muertes, enfermedades físicas y mentales. Cada uno de estos personajes tiene unos poderes y unas funciones específicas y, en ocasiones, su propia historia o leyenda. La *Tunda* está asociada al amor ilícito, al engaño, a la desaparición y enloquecimiento de las personas a las que seduce.² Para traer a sus víctimas adquiere la forma de un ser querido³, en el caso que estudiamos, el de la madre desaparecida de Numancia.

La *Tunda* se ha llevado a Numancia y los parientes salen en su búsqueda. Para encontrarla piden información a los vecinos, a la flora y a la fauna del lugar, sin éxito. Numancia llegará meses después.

Los personajes principales

A la *Tunda* causante de la desaparición se hace alusión permanentemente en el relato.

Numancia, la jovencita que en un momento dado desaparece de su pueblo y que tan sólo al final del relato regresa al hogar. En su caso es indispensable analizar las oposiciones que presenta antes y después de su pérdida.

El primo de Numancia y narrador en el cuento la describe:

Numancia lucía un lindo y raro color a mel-cocha y estaba ya bastante crecida, pero como no era muy despierta, y carecía del don de observación, se dejó engañar por la tunda: no descubrió a tiempo su deforme pata coja de molinillo a la luz del crepúsculo, ni reconoció que esa mujer no podría ser su madre desaparecida también misteriosamente años atrás.⁴

A su regreso ha experimentado un cambio: "No era la misma".

Venta descalza y mal vestida, con su largo pelo de miel chorreado y húmedo. Había crecido y en su rostro resplandecía de una nueva y desconocida belleza para mí.⁵

El primo de Numancia es el tercer personaje importante, es el *narrador testigo*⁶, y también *narrador protagonista* puesto que en algunos momentos aparece en el relato como parte de él, específicamente cuando busca a Numancia⁷ y en el diálogo final con su prima cuando le pregunta detalles sobre La *Tunda*.⁸ Sin embargo no es un narrador omnisciente puesto que no lo sabe todo acerca del personaje principal.

POR ESTER BERMENJO

Demuestra no conocer lo sucedido, no nos habla de los sentimientos de Numancia, ni de dónde estuvo ella durante su ausencia.

Finalmente, el Tío del *narrador* y padre de Numancia, quien representa al grupo social de los adultos cuya actitud a lo largo del relato, nos permite descubrir los valores y principios de dicho grupo humano, él es quien sanciona la actitud y el proceder de Numancia. Es evidente el cambio que manifiesta entre el momento en que advierte la desaparición de Numancia y la contradicción en la que este personaje parece incurrir cuando ella regresa.

El relato en el tiempo

El narrador sitúa el relato en un pasado lejano, su infancia, tenía 11 años y Numancia, su prima, 14. El narrador adulto se escuda en la inocencia del niño que era cuando sucedieron los hechos. Ello le permite tomar cierta distancia y transmitir los acontecimientos como los vivió, sin develar lo sucedido. Gracias a este recurso proporciona al lector la ilusión del descubrimiento de la realidad y crea un efecto de ironía por medio de la cual destruye el mito.

Niveles del relato

Encontramos, por lo tanto, dos niveles en el relato, el mítico y el de la realidad, el primero que nos sumerge en el realismo mágico, parte esencial de lo cotidiano y del entorno en que se desenvuelve la población rural de la región de Esmeraldas. La Tunda, el Riviel y el Duende son seres cuya existencia oscila entre la realidad y el mito. Adaptados a las circunstancias de la vida actual, estos mitos van desapareciendo, poco a poco, del diario

convivir, pero no es raro escuchar todavía episodios de sus hazañas que involucran a personas de la comunidad o personajes cercanos.

También entran en el plano de lo real maravilloso los diálogos con el río y con los animales, y aun el del niño con las plantas del entorno en el que los mayores no creen: "Muchacho loco — me dijeron, las plantas no hablan".⁹

El otro nivel es el de la realidad a la que el autor nos avoca al desmitificar, con gran sigilo y prudencia, la historia por él creada a imagen de las múltiples que pueden oírse en las veladas del campo esmeraldeño y que no son, para quienes las cuentan, historias imaginarias sino relatos de acontecimientos reales algunas veces vividos por ellos, otras relatadas por los ancestros.

Tiempos gramaticales

El texto está escrito en pretérito puesto que corresponde al pasado en que se sitúa el relato, sin embargo, el autor usa el presente cuando habla de La Tunda, la describe o cuenta sus costumbres con lo cual logra mayor viveza y la sentimos como un personaje real y actual. Este presente que da mayor expresividad al relato y permite que el personaje perviva. "La Tunda huye..., prefiere..., puede..., obliga..., tiene...". La Tunda sigue existiendo en el mundo mítico, es un personaje permanente y actual.

Metodología utilizada para un análisis profundo de *La Entundada*

Hemos escogido algunos elementos de la semiótica narrativa¹⁰ para adentrarnos en el cuento de Ortiz. Para facilitar la comprensión definiremos algunos términos que utilizaremos a continuación,

Método actancial

Actante es el papel que un actor o actores representarán en la narración. Greimas¹¹ limitaba, en 1966, a seis el número de actantes cuyas acciones son decisivas, aunque en muchos casos el número es menor. Estos papeles pueden ser encarnados por seres vivientes, principios, valores de una sociedad, entes abstractos, reactivos químicos, etc.¹²

Luego de muchas investigaciones se ha llegado a la conclusión de que toda acción del ser humano puede reducirse a la búsqueda de algo, a la obtención de ese algo, frecuentemente en detrimento de alguien o de algo que lo perderá cuando el otro lo consiga.

Al que busca se le llamará *Sujeto* y lo ambicionado será el *Objeto*. Un tercer actante es el *Remitente* aquel que hace-hacer o, debido a quien o a que, el *Sujeto* realizará la acción y buscará el *Objeto*. El beneficiario de la acción del *Sujeto* es el *Destinatario*, que a veces puede ser el mismo personaje que hace de *Sujeto*.

Así, un mismo actor (personaje que juega el papel del actante) puede interpretar los papeles de más de un actante y, viceversa, un actante puede estar representado por diferentes personajes.

Según el esquema establecido por Greimas¹³ y que utilizaremos en este caso por parecernos muy ilustrativo y fácilmente aprehensible, pueden existir en la narración dos actantes más: *Ayudante* y *Oponente* que son aquellos elementos que ayudan al *Sujeto* en su acción o bien se oponen a él dificultándola.

El esquema de actuación de los actantes es el siguiente:

*Remitente*¹⁴ → *Objeto* → *Destinatario*
Ayudante → *Sujeto* ← *Oponente*

Que puede resumirse así: al *Destinatario* le falta un *Objeto* de valor. El *Remitente* establece un contrato con el *Sujeto* para que este lo consiga y lo entregue al *Destinatario*. El *Sujeto* con o sin *Ayudante* y/o *Oponente*, cumple la acción establecida por el contrato y obtiene el *Objeto* de valor deseado.

Calificación de los Actantes

Todo *Sujeto* que actúa en una narración lo hace de acuerdo con su calificación. Es decir, el *Sujeto* debe tener la competencia necesaria para realizar su papel en el relato. Esta calificación se obtiene mediante los valores modales del querer-hacer, el saber-hacer, el poder-hacer y el deber-hacer. Si el deber-hacer no siempre está explicitado en el relato, los otros tres, es decir el querer, el saber y el poder-hacer, están casi siempre presentes, de lo contrario el *Sujeto* fracasará en su acción.

Veamos pues qué sucede en el cuento que estudiamos. Ya hemos dicho que los *Sujetos* son fundamentalmente cuatro, La Tunda, Numancia, el "Yo-narrador" y el grupo social representado esencialmente por el padre de Numancia.

La Tunda

El *Sujeto* principal alrededor de quien se origina la historia es La Tunda, quien aparece desde el principio cargada de un sinnúmero de pecados y vicios, representante del *Mal*, responsable de los infortunios que pueden desestabilizar la felicidad del grupo y que representa, por otra parte, algo que no puede ser aprehendido por dicho grupo: "Un aparecido", "un fantasma", un "cuco"... "No se sabe a ciencia cierta... No se sabe"¹⁵.

El hecho de no saber la naturaleza real de la Tunda es la causa de que el grupo no pueda realizar ninguna acción contra ella, y esta situación la convierte en todopoderosa ya que no se la puede controlar: "*Pero la Tunda es casi más lista que los hombres y los perros, casi nunca se deja pillar*".¹⁶

Esta particularidad que es característica de La Tunda mítica permite, en el cuento que analizamos, simbolizar un acontecimiento humano que quebranta los principios tal como los ha establecido el grupo social representado. La falta cometida por Numancia ha sido en realidad huir del control moral y social del grupo al que pertenece. El rapto del que ha sido objeto por La Tunda representa la transgresión de una prohibición.

Numancia

Las características con que se la describe la predisponen, desde un principio, para el papel que juega en la verdadera trama de la anécdota. Numancia es bella pero no demasiado lista, además lo suficientemente joven para no haber podido todavía adquirir el saber y comprender y asimilar los valores morales de su grupo: "Pero como no era despierta, y carecía del don de observación"¹⁷, "era una bella niña, pero a veces se me antojaba muy semejante a una pavita"; "sabido es que los pavos son andariegos y desmemoriados y hay que arrearlos y guiarlos siempre para que vuelvan al hogar".¹⁸

El "Yo" narrador

Es un niño que tienen tres años menos que Numancia, es decir once y representa la inocencia. Sin embargo, y esto es

lo interesante, esta inocencia es la que le proporciona la competencia especial. Según el texto, existe una relación privilegiada entre el "Yo" y Numancia; efectivamente en la búsqueda de la jovencita, el niño siempre está más cerca de ella, más próximo a encontrarla, mejor encaminado. Mientras los adultos preguntan a los animales el paradero de Numancia y reciben contestaciones negativas, el niño interroga a las plantas y obtiene una contestación positiva y la indicación del camino a seguir para encontrarla. Al día siguiente, cuando se reinicia la búsqueda, aunque los adultos no le han hecho caso, siguen casualmente el camino por él sugerido.

En la segunda secuencia del cuento, cuando Numancia regresa, es el niño el primero en oír: "Nadie la sintió sino yo".¹⁹

Podemos preguntarnos por qué la inocencia infantil hace que el personaje sea más competente, más positivo. También es el niño el que defiende a Numancia frente a los adultos y se indigna de la "insensibilidad de los grandes".²⁰

Si el niño tiene una superioridad con respecto a los adultos es sin duda gracias a su inocencia, porque ignora los temas tabú, las prohibiciones sociales que existen en su grupo. Cuando Numancia regresa, el niño no comprende lo que sucede, ni lo que ha pasado, observa y describe pero es incapaz de juzgar.

El Tío (o grupo social)

La búsqueda de Numancia se caracteriza por la preocupación del grupo para llegar oportunamente y evitar así la transgresión de una norma social. La joven núbil está en peligro, peligro que en el relato esta representado por La Tunda.

Cuando el padre encuentra, cerca de la laguna, el pedazo de vestido color lila de Numancia²¹ y corrobora la afirmación de la culebra Sayama quien dice haber visto a Numancia “bañándose desnuda en una laguna como la diosa Ochún²² que es loca por el agua y el amor... vigilada siempre por la misteriosa **tunda**”²³, se confirma el quebrantamiento de la norma social. El padre llora y abandona la búsqueda. La jovencita está perdida para el grupo al que pertenece.

El conflicto entre Naturaleza y Cultura (ley natural de los sentidos y ley cultural del grupo social) es el nudo del cuento. La Tunda es la encarnación de lo prohibido, del tabú, y éste debe provocar miedo para que nadie se atreva a transgredir el principio moral.

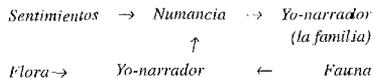
Cuando en la segunda secuencia del relato, Numancia regresa, su padre, representante de la “norma del grupo”, la repudiará —“¡Vuélvete con tu puerca **tunda!**”²⁴— por haber quebrantado la ley establecida y aceptada por el grupo social.

El niño y la mujer —madre de éste— parecen oponerse a esta actitud, menos integrados probablemente a la sociedad y a sus leyes o, debido a una mayor sensibilidad que les permite dar más importancia a la dimensión afectiva que a la dimensión social.

Esquema de actuación de los actantes en *La entindada*

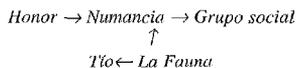
En este cuento podemos establecer dos *Sujetos*, el narrador —el niño de 11 años— (S1) y el Tío, hombre fuertemente enraizado en sus principios (S2), pudiendo, para cada uno de los *Sujetos* (S1 y S2), establecerse el correspondiente esquema de actantes.

En el caso del “Yo-narrador”, éste busca a Numancia motivado por los sentimientos de cariño y amistad hacia su compañera de juegos, de los que nos hace partícipes en los primeros párrafos del cuento. El *Destinatario* de la búsqueda es, en primer lugar, él mismo y luego el grupo familiar. Recibe la ayuda de la flora, las plantas a las que pide la pista y, como a los demás que buscan con él, la ayuda les es negada por la fauna, puesto que los animales, a excepción de la culebra Sayama, declaran insistentemente no haberla visto.



En el caso del Tío, padre de Numancia, establecer el esquema nos pide más reflexión puesto que, como hemos visto, cuando Numancia, luego de la intensa y difícil búsqueda, aparece inesperadamente, el padre la rechaza, por lo tanto su motivación para la búsqueda no era tan sólo el amor hacia la hija desaparecida sino evitar la trasgresión de las normas. El adulto está fuertemente anclado en su medio y posee valores y principios claros y bien establecidos que, en su concepción del mundo, están por encima de los sentimientos individuales.

Por lo tanto, lo que determina la actitud del padre —*Remitente*— son, ante todo, su honor y las reglas morales de la sociedad en que se halla inserto y no sus propios sentimientos o los de su familia. En este caso el *Destinatario* de la actuación del *Sujeto* es el grupo social cuyas reglas hay que preservar.



La flora ayuda a la búsqueda pero no al Tío, quien según el texto, no cree en ella, ni escucha sus consejos, sólo la casualidad hace que los mayores sigan el camino señalado por ésta: “y sin proponérselo, los mayores retomaron el mismo camino que me habían indicado mis amigas las plantas...”²⁵, y es entonces cuando encuentran un indicio de la presencia de Numancia: “Después de buccar en aquellas aguas y rebuscar por las orillas, encontramos un trozo del vestido lila de Numancia...”²⁶

Programas narrativos (PN)

Otros de los elementos que utilizaremos, de esta metodología, será el establecimiento de los programas narrativos.

En toda narración, los actantes, que asumen la dinámica del relato, realizan un recorrido narrativo. Este equivale a la suma de las diferentes situaciones asumidas por ellos en dicho recorrido y permite definir el “ser” de los actantes.

De acuerdo con la teoría de análisis que estamos utilizando, se dice que hay “narratividad” cuando el texto describe un estado inicial caracterizado por la posesión (o carencia), por parte del *Sujeto*, del *Objeto* de valor deseado, y debido a un acontecimiento o, a una serie de ellos, la situación cambia y concluye en un estado contrario al inicial (posesión o carencia, respectivamente). El encadenamiento de estos

diferentes acontecimientos es lo que se llama recorrido narrativo y está constituido por una serie de programas narrativos, que corresponden a los pasos seguidos por el *Sujeto*: S1 (Yo-narrador), S2 (el Tío).

Al empezar la narración los dos personajes sufren la desaparición (carencia) de Numancia que es el *Objeto* de valor y cuya ausencia rompe el equilibrio que los *Sujetos* tratarán de restablecer por medio de la búsqueda; el primero (S1) motivado, como hemos dicho, por sus sentimientos hacia Numancia, el segundo (S2), especialmente por los valores del grupo social al que pertenece.

Al finalizar el cuento Numancia aparece; en el caso del niño, el *Objeto* es aprehendido. Para él, Numancia ya no está perdida, y el equilibrio se restablece, no así en el caso del padre de Numancia, quien rechaza a la chica y la expulsa de su hogar.

Programas narrativos

Los programas narrativos (PN) pueden expresarse en fórmulas cuyos elementos definiremos:

F: expresa el *quehacer* del *Sujeto*.

→ *La flecha indica la función de transformación.*

S: *Sujeto*.

∪: *Disyunción, el Sujeto está desposeído del Objeto.*

∩: *Conjunción, el Sujeto posee el Objeto.*

Con estos elementos podemos establecer los programas narrativos de los *Sujetos* mencionados que en este caso son paralelos, es decir, los dos están desposeídos del *Objeto* y aspiran a él.

a. *PN del "Yo-narrador" - (S1)*

$$F S1 (S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)$$

PN del Tío - (S2)

$$F S2 (S2 \cup O) \rightarrow (S2 \cap O)$$

Encontrar a Numancia (O) es el programa narrativo del niño y éste se realiza puesto que no busca sino a la jovencita, quien aparece al final del relato.

$$(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)$$

Por el contrario, el programa narrativo del Tío, quien quiere, además de encontrar a Numancia, reparar su honor - (O = Numancia + el honor) - debe, por lo mismo, encontrarla antes de que la falta sea cometida, y ese programa no se cumple. El hallar a Numancia no le basta

puesto que su "estado" (la muchacha está encinta) no le permite, al mismo tiempo, reparar el honor que ha sido mancillado.

La búsqueda del Tío es un doble fracaso, primero, en la selva cuando no encuentra a Numancia y, luego, cuando ella regresa al hogar y se confirma la falta cometida.

El interés de los programas narrativos es constatar que en el mismo momento en que el programa del niño se cumple, el Tío realiza el programa narrativo contrario del que se proponía realizar al principio.

$$F S2 (S2 \cap O) \rightarrow (S2 \cup O)$$

Por esa razón el niño el niño, y el lector, quien desde el principio ve los hechos a través del punto de vista del narrador niño, se sienten sorprendidos ante lo que parece ser una absurda reacción del Tío. La serie de indicios encontrados en el texto al analizar los personajes de Numancia y de su padre, aclaran el porqué de dicha actitud:

"Su madre desaparecida años atrás".²⁷

Cuando Numancia regresó "en su rostro resplandecía una nueva y desconocida belleza".²⁸

"Y lo que más me llamó la atención fue el gran volumen de su vientre"²⁹, dice el niño.

La dureza de la mirada de su padre, su rencor y desprecio: "¡Eres igual que tu madre!". "¡Vuélvete con tu puerca **tunda!**".³⁰

"Nadie se alegraba de volver a ver a Numancia".³¹

El padre no expresa ningún sentimiento de conmiseración hacia la jovencita, ni aun en razón de la ingenuidad y la corta inteligencia, con que el narrador la describe al principio del relato y que podrían atenuar lo sucedido. Por otra parte, La Tunda y el sentimiento de angustia y de terror que ella provoca parecen desvanecerse. El personaje deja de ser inaprensible para convertirse en La Tunda de Numancia. El posesivo "tu" -tu puerca **tunda**- la transforma. En realidad se responsabiliza a la niña de un acto voluntario contra la moral y se la castiga expulsándola de su casa, de su familia y del grupo social.

El cuento nos lleva hacia una interpretación específica que consiste, justamente, en encontrar absurda la reacción del Tío, es decir, su programa narrativo no tiene sentido.

De lo antedicho se podría deducir que el autor, quien, sin duda, se opone a la intransigencia social, sentimiento que nos transmite a través del relato.

La pérdida definitiva de Numancia, condenada porque ha faltado a las leyes del grupo social, y, por lo tanto; se ha excluido del mismo, trata de atribuirse, en el texto, no a la falta cometida sino a la actitud del Tío, como nos dice el narrador:

“Y arrasada en lágrimas, bajó de la casa camino del río, donde rielaba la luz de la luna, y se perdió definitivamente en la noche de junio”.³²

Existe una especie de paralelismo entre las dos pérdidas de Numancia: la causada por La Tunda, que no es definitiva puesto que Numancia regresa. Pérdida, debida a la trasgresión de la prohibición momentánea resultado de la inocencia y corta inteligencia de la jovencita y la provocada por el grupo y sus leyes, definitiva a causa de la intransigencia del grupo social.

La reacción final del Tío desmitifica a La Tunda y la hace aparecer en su verdadera función: materialización de lo prohibido, que parece ser el sentido de este personaje en el cuento. El Tío castiga la trasgresión porque la falta ha sido cometida.

El lector puede preguntarse cuál de los dos, La Tunda o el Tío, es considerado más negativo en el relato, puesto que la primera desaparición de Numancia, provocada por La Tunda, no es definitiva, en tanto que la segunda, por la condena del Tío, sí lo es.

El cuento trata de desmitificar la tradición popular. La Tunda resulta ser una invención humana que transcribe metafóricamente la ley social e ideológica y representa, en este caso, todo lo que el grupo social considera perverso. El padre rechaza a su hija porque la falta cometida recae sobre todo el grupo social. La ley

social prima sobre la ley afectiva y el amor representa un valor inferior al honor.

Lo que el grupo social pretendía desde el principio era, en realidad, recuperar su honor, el valor afectivo era secundario. Y el relato nos lo dice con medias palabras.

“Por mico a las ficras que se dejaban interrogar a no ser que alguno de nosotros se ofrendara como un sacrificio a sus dioses; pero nuestro amor por Numancia no llegaba hasta allí”.³³

Sin embargo, el Yo, el narrador niño, inocente, sigue buscando al *Objeto* / Numancia y no ve en ella el *Objeto* / honor puesto que ignora las leyes del mundo de los adultos. Probablemente por eso su búsqueda parece estar guiada por una competencia superior a la de los adultos. Sólo la suya es auténtica, porque va en busca de un objeto humano y no moral.

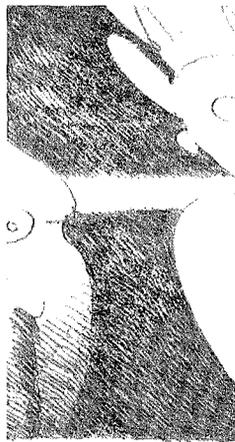
Yendo un poco más lejos en nuestro intento por descifrar el sentido de este cuento, podríamos interpretar la imagen del peón tuerto³⁴ que regresa de la selva totalmente ciego: “El pobre tuerto Pedro dejó su único ojo perdido en un brusquero para siempre”, como reveladora de la intención del autor de condenar la preeminencia de los valores morales (normas del grupo), sobre los valores afectivos y humanos.

En conclusión, se aprecia que está presente en el texto la reutilización de un elemento cultural establecido: La Tunda, pero aquí con una finalidad literaria específica. El autor parece querer demostrar que lo que La Tunda representa existe efectivamente, pero no como acción de un ser mítico sino como tabú, creado por el mundo de los adultos, que

trata de proteger la integridad de unos principios por él instaurados.

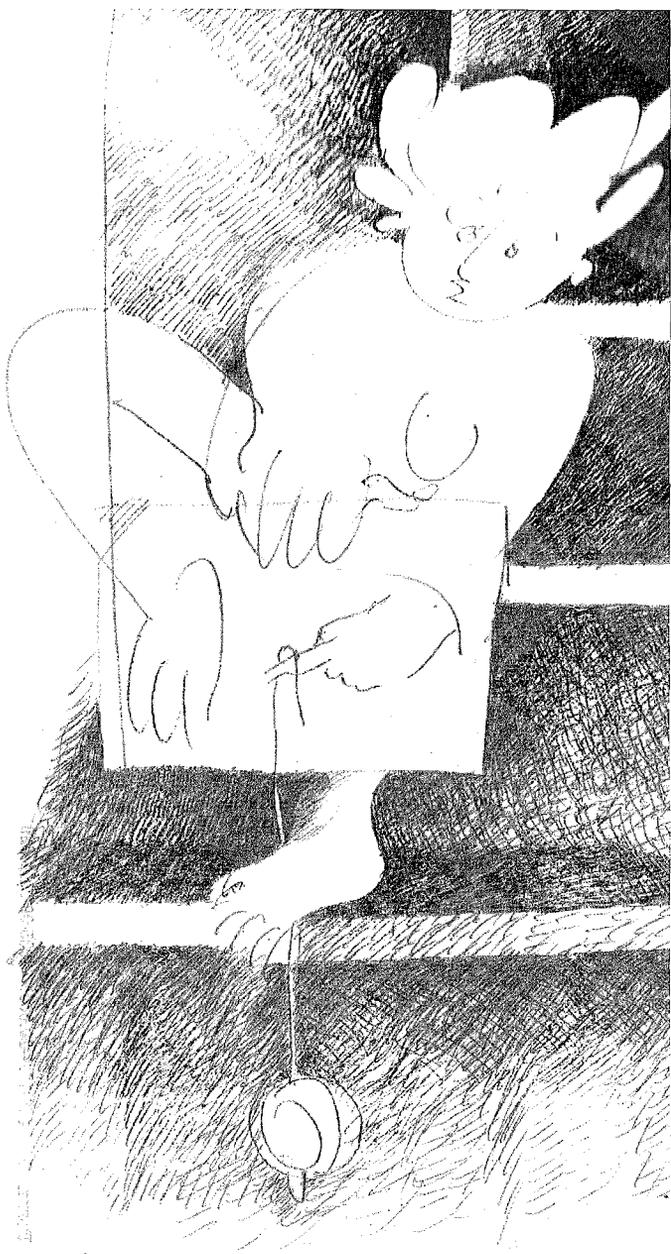
La semiología narrativa nos ha permitido encontrar el sentido profundo del texto literario. Un examen superficial, nos hubiera permitido llegar, sin duda, a la conclusión de que el cuento tenía una finalidad ejemplificadora: hacer entender a los jóvenes que si no cumplen con las normas del grupo serán castigados. Finalidad educativa que es tradicional en los cuentos populares y muy especialmente en el cuento africano, en el que los principios morales son a veces intangibles; sin embargo se observa el castigo del malo, la recompensa del héroe el triunfo del derecho y la razón.

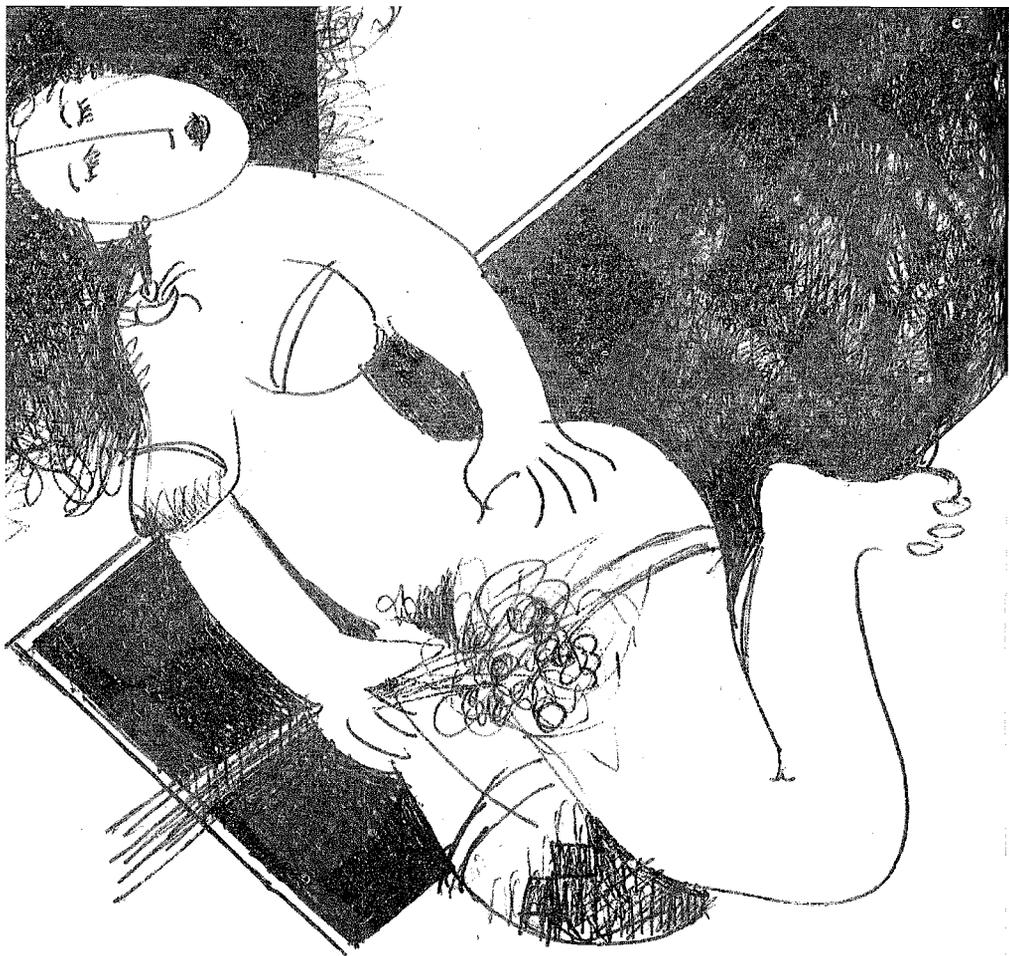
Gracias al método de análisis utilizado hemos podido encontrar la intención del autor, que no es ya el hombre en acuerdo con su medio, como lo acostumbra a ser el narrador tradicional, sino un espíritu crítico que no siempre acepta las reglas establecidas por la sociedad en que vive y cuyos sentimientos se descubren implícitos en su creación.



NOTAS

- ¹ Adalberto Ortiz, *La Enfundada y cuentos variados*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 12.
- ² Para tener mayor información sobre *La Tunda*, ver: Mireya Ramírez de Morejón, *Folklore de la Zona Norte de Esmeraldas*, Esmeraldas, Banco Central del Ecuador, Colección Pambil N.8, 1984, pp.237-238.
- ³ *Ibid.* p.5
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ *Ibid.* p.10
- ⁶ François van Rossum Guyon, *Punto de vista o perspectiva narrativa*, Eco, Bogotá, 1974, pp. 1-30
- ⁷ Ortiz, 1971, pp. 6-10
- ⁸ *Ibid.* p. 11
- ⁹ *Ibid.* p. 8
- ¹⁰ Ver bibliografía general.
- ¹¹ Algirdas-J. Greimas, *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1966, pp.263-298.
- ¹² Anne Hénauld, *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1983, II, p.42.
- ¹³ Greimas, 1966, p.276.
- ¹⁴ El Remittente (*Destinateur* en francés) se ha traducido también por Destinador o Fuente
- ¹⁵ *Ibid.* p. 5
- ¹⁶ *Ibid.* p. 9
- ¹⁷ *Ibid.* p. 5
- ¹⁸ *Ibid.* p. 6
- ¹⁹ *Ibid.* p. 10
- ²⁰ *Ibid.* p.11
- ²¹ Mireya Ramírez, 1984, p. 238, al referirse a *La Tunda*, dice: "la ropa hecha jirones por distintos lugares son huellas seguras que conducen hacia el adolescente...".
- ²² Ochún. Divinidad de origen yoruba, antiguo pueblo de la actual Nigeria. Es la diosa de las aguas dulces, de la belleza, de la maternidad y la coquetería. Es uno de los *orishas* de la santería cubana y de la macumba brasileña.
- ²³ Ortiz, 1971, p.
- ²⁴ *Ibid.* p.11
- ²⁵ *Ibid.* p. 9
- ²⁶ *Ibid.* p.9
- ²⁷ *Ibid.* p. 5-6
- ²⁸ *Ibid.* p. 10
- ²⁹ *Ibid.* p. 10
- ³⁰ *Ibid.* p. 11
- ³¹ *Ibid.* p. 11
- ³² *Ibid.* p.12 (el subrayado es nuestro)
- ³³ *Ibid.* p. 8 (el subrayado es nuestro)





Re se ñas

EL PATRIMONIO LÍRICO DE CUENCA

Marco Tello Espinoza
POESÍA

Universidad de Cuenca y Casa
de la Cultura, 2005

Es de esos estudiosos de las letras, que ni gustan de la pompa ni aman figurar o lucirse a toda costa, sino que hacen de su vida un callado taller de búsqueda de los sentidos, la estética y el valor social de las obras literarias. Ese meditar de hombre reconcentrado en sí mismo, sobre la literatura y la lengua, por supuesto se extiende a la vida, la sociedad, la cultura, el arte, la historia, el mundo.

Su estupenda tesis doctoral publicada por la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura, es un ejemplo claro de lo que antes asevero. Durante varios años, Tello ha reunido el extenso patrimonio poético de Cuenca, lo ha ordenado, seleccionado, evaluado, y, finalmente construido a base de él, una obra de vastas dimensiones, que habrá de convertirse en obligatorio manual de consulta sobre un tema del que todo el mundo habla, pero del que se conoce realmente poco.

Por supuesto, la tesis original, y el importante libro que ha generado, no intentan ni remotamente reunir todo el patrimonio poético de una ciudad, en la que, como dice Will Durant de alguna villa del Renacimiento, hasta las vacas han mugido en verso, pero sí establecen unos límites, unas concordancias internas del fenómeno estudiado, demarcados claramente por Tello, cuando afirma categóricamente: "Del vasto corpus potencial de la lírica cuencana, disperso en publicaciones de variada índole: libros, folletos, revistas, periódicos, este trabajo

parte de un corpus actual establecido por el autor".

Sin embargo, Tello Espinoza aunque no nos presente una recopilación exhaustiva (además, ¿para qué?) de todo lo que Cuenca ha dado en el terreno del verso, nos deja satisfechos con su logro.

Nadie que consulte este manual de referencia, indispensable para el conocimiento de la poesía cuencana en contexto social e histórico, se sentirá defraudado.

No es fácil refrenar el entusiasmo ante una obra bien escrita, que va espigando nuestra producción en verso, a lo largo de cuatro siglos, desde las más remotas manifestaciones de intención poética, destiladas en serios y secos documentos notariales, hasta algunas de las producciones jóvenes más recientes de nuestro acervo lírico, al tiempo que pone al lector en contacto con los diversos hechos y fenómenos sociales de cada tiempo.

En lo que se refiere al período más temprano, hallamos, sobre todo, curiosidades, pequeñas estrofas como esta, fechada en 1623: "Todo lo puede la plata/ todo lo vence el amor/ todo lo acaba la muerte/ no hay más que servir a Dios", que según Tello, algo contiene de los temas existenciales y espirituales del barroco, y que debió ser parte de la tradición oral, pues, como lo anota el autor, fue recogida con variantes por Juan León Mera en el siglo XIX.

Lo modular del libro se centra en el estudio de la obra de los poetas epónimos de cada grupo generacional y período; para lo cual, el escritor organiza un desfile de primeras figuras, poetas importantes y comparsas, en el desarrollo literario de la ciudad, destacando así, sucesivamente, como nombres

claves de cada momento histórico, a partir de la primera generación romántica, la de 1834: a Luis Cordero, Remigio Crespo Toral, Alfonso Moreno Mora, César Dávila Andrade, Efraín Jara Idrovo, hasta llegar a nuestros días y a la generación de 1954, bautizada por Tello como de los *Rebeldes y renovadores*, y a Rubén Astudillo y Astudillo, la figura más representativa de la segunda fase de este grupo, y último gran nombre indiscutible de nuestra lírica.

El enfoque es generacional, pero no mecánico. El autor no intenta insertar a un autor en una generación, a la fuerza, sino que razona sobre su cosmovisión, lenguaje, y temas, acoplando el esquema nacido de Ortega y Gasset y José Juan Arrom, y modificado entre nosotros por Hernán Rodríguez Castelo y Juan Valdano, a la necesidad de una periodización, de un orden a seguir, de una lógica a desplegar, frente a la multiplicidad y riqueza del fenómeno literario.

Su visión es la del historiador de la literatura, discretamente crítico; sin embargo, su agudeza para enfocar los distintos nombres y su producción, no deja lugar a dudas en cuanto a la sagacidad y exigencia de sus juicios.

Así, por ejemplo, la falta de sincronía de nuestra producción lírica, tan alejada del mundanal ruido, por el aislamiento geográfico y cultural en que vivió Cuenca por mucho tiempo; lírica anacrónica en relación con la generada en otros sitios, es analizada de modo muy perspicaz, para concluir de este modo:

"A nadie extrañará, entonces, que reclusa en sí misma, con profusión de galas vencidas por la moda —aun cuando se

andense con caracteres propios, buena parte de la creación poética sobreviva largo tiempo distanciada del proceso lírico nacional e hispanoamericano”.

Todo el estudio ofrece juicios de parecida brillantez y capacidad perceptiva de los valores literarios fundamentales. Generalmente, Tello separa con exigente criterio el trigo de la paja, y eso es una gran orientación para muchos lectores que, a veces, andan como perdidos en la selva lírica cuencana.

Pero estas palabras no son más que un comentario cargado de admiración por un hombre íntegro y un gran conocedor de la literatura de la patria; no voy a cometer el craso error de quienes hacen en las reseñas toda una contralectura de los libros o un resumen de dimensiones colosales. No voy a “contarles” *El patrimonio lírico de Cuenca*, porque ustedes lo van a disfrutar de verdad cuando lo lean, y estoy seguro de que sus criterios sobre libro tan sesudo y agradable, se van a convertir en su mejor recomendación.

Al concluir esta aproximación, solo quiero señalar que, entre muchas posibilidades de lectura, hallamos que la obra es una llave que abrirá la puerta a numerosos estudios monográficos, que vendrán en un futuro cercano, y, contextualizándolos adecuadamente, pondrán en su sitio justo a los autores recogidos por Tello – “más de cien poetas y versificadores cuencanos de mérito desigual”, en su expresión–, con algunos de los cuales parece obrar, a veces, con un exceso de generosidad (caso de Crespo Toral, concretamente). Y, con seguridad se abrirán, a unos cuantos más, sobre todo a los juvenécimos. Pero lo fundamental es que el primer paso,

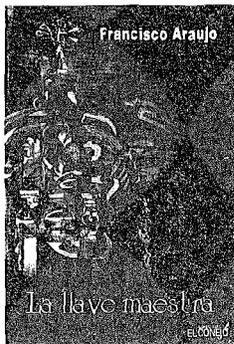
el que ha establecido los modelos de acercamiento, las pautas críticas, el definitivo, el precursor, está dado.

Jorge Dávila Vázquez

LA LLAVE MAESTRA

Francisco Araujo
POESÍA

El Conejo, 2005



Poeta hasta ayer de un solo libro (ese entrañable *Notas para Elías* publicado en 1962), Francisco Araujo da a la imprenta el segundo, *La Llave Maestra*, en el 2004. Reinaugura su obra de poeta a comienzos del nuevo siglo, con un testimonio que continúa, complementa y modifica la línea de su palabra inicial. Nos ofrece páginas de transición, trabajadas desde hace unos cuarenta años y, con bastante probabilidad, limadas esporádicamente a lo largo de los años. Si *Notas* consta de tres partes, la última de las cuales es un largo poema subdividido en dos, *La Llave* pone, a continuación de una serie de textos breves, uno más amplio, integrado por nueve cantos. En uno y otro poemario aparece con claridad la intención de combinar la composición suelta, la idea concisa y

fugaz, con la página reflexiva, apta para desarrollar el tema más allá de la revelación del instante.

La diferencia de tono entre ambos títulos viene dada por dos oposiciones: la de la intimidad frente a la exterioridad, la de la voz que surge de la intuición del artista ante aquella que toma conciencia de sí misma. Los asuntos tocados por *Notas para Elías* se aproximan especialmente a la experiencia personal, a un misterio no siempre definible; transforman la cotidianidad en visión lírica. Los temas en *La Llave Maestra* siguen, objetivándolo, convirtiendo el dolor en ironía, el camino trazado por las últimas hojas de las *Notas*, adquieren –con logradas excepciones– un enfoque social que recuerda la época en la que Araujo comenzó su lenta elaboración, entre los 60 y los 70 de la pasada centuria.

De allí el carácter transicional de este libro, de allí los ocasionales prosaísmos, obligados por la necesidad de decir, aquí y allá, las cosas sin adornos. No obstante esta forma de autocigencia, pese a la búsqueda de la expresión directa, *La Llave* comparte con su hermano mayor la sobria riqueza de las imágenes y el hallazgo –el resultado de su esfuerzo es, con frecuencia, afortunado– del adjetivo a la vez evocador y preciso.

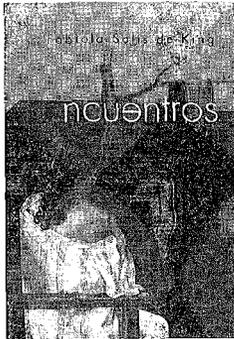
Con seguridad, Francisco Araujo no ha quebrado su pluma. Podemos exigirle que rompa, por tercera ocasión, el silencio, y nos permita hojear el volumen de su madurez, abrir el panel que le falta al retablo de su evolución lírica y humana.

Bruno Sáenz

ENCUENTROS

Fabiola Solís de King TESTIMONIO

Abya Ayala, 2005



Aquí se nos presentan, en forma de libro, diez encuentros, con: Benjamín Carrión; Manuela Sáenz; el profesor Humberto Vacas Gómez; Alicia Yáñez Cossío; Gustavo Alfredo Jácome; Luis Miguel Campos; el hiperrealismo existencial de Mauricio Salgado Vejarano; Sara Sánchez, el Itchimbá y una niña llamada Eliana; Carlos de la Torre Flor; y Quinara, príncipe de los Sarahumas.

En el prólogo del libro, Susana Cordero recoge una frase en que Fabiola Solís de King habla de sí: "...una psicóloga que escribe, de vez en cuando, un relato". *Encuentros* expone el desplazamiento del pensar, desde la vivencia íntima de la psicóloga hacia el espacio de la escritura; desde quien habla hacia quien escucha. Movimiento que parece abrir el tiempo del diálogo en la esperanza de la respuesta. Pero no hay sino desesperanza en la escritura, cuando la pregunta parte desde el libro, ¿hacia quién dirige su silencio?

"No tuve oportunidad de ser su amiga, ni siquiera una conocida. Fui amiga de sus libros, con los cuales entablé acaloradas discusiones. Fui amiga de algunos de sus amigos, en cuyas palabras trataba de sondear el personaje. Conocí a sus seres íntimos y traté de sentir al hombre palpitante, lleno de vida aún después del inmenso final". [p. 13]

La intimidad traza el camino por el que transcurre la voz: sin la oportunidad de presentar para nosotros al ausente como un existente, el libro responde desde el momento del encuentro. Lo esencial será reconocer la estructura fundamental del encuentro: en la ausencia, el sentido de la pregunta se curva. La relación se vuelve indirecta, hacia los seres íntimos, a través de los cuales se busca. Encontrar al hombre palpitante durante la lectura es la tentativa del libro.

"No es un análisis literario que puede hacer el conoecedor de la técnica y del oficio. Lo mío es, insisto, un viaje, que como todo viaje nos deja el deslumbramiento de lo nuevo y que por algún curioso mecanismo se nos introyecta y así se nos hace propio y nos llega a pertenecer." [p. 89]

Si el libro —lo mío— no es un centro que configura la memoria, entonces es el encuentro quien describe el libro en un olvido incessante de aquello encontrado, que se presenta a sí como lo nuevo para su escritura. El lugar es postulado como la aprehensión de algún curioso mecanismo—esto es, indeterminado y no sólo raro, sino también deseoso de saber—, ajeno a la técnica y el oficio. Este curioso mecanismo es mencionado aquí por el movimiento de introyectar.

En la introyección, el yo se defiende de algo exterior

incorporándolo a sí mismo. Habrá que cuestionar si esta defensa no se apropia de lo encontrado, anulando en un romanticismo vano la entrega del libro:

"Y ahora, querido Profesor e inolvidable amigo, quiero dedicarle este acróstico:

Humberto Vacas Gómez

Un ser humano excepcional

Mente lúcida, corazón abierto a las

Bondades y lo hermoso de la vida,

Entrega total a sus principios,

Revive y vivirá siempre en sus obras

/ y en

Toda su exuberante historia vital,

Orgullo del país, honra de todos".

[p. 42]

Parece que al albur de la emoción, la escritura se ha retraído en la voluntad de la escritora. En algunos fragmentos, sucede que el encuentro se desvanece por la interrupción de un estilo. En otros, es la tipografía o los errores de puntuación o sintaxis los que interrumpen. Formalmente, el libro sólo podrá darse cuando la empresa evite estos errores.

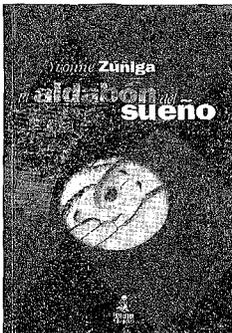
Juan Guíjarro

EL ALDABÓN DEL SUEÑO

Yvonne Zúñiga
CUENTO

Eskeletra, 2005

La literatura concilia el imperio del mundo con la soberanía del escritor cuando éste asume el escribir como un riesgo: puede suceder como no. Luego, el libro no merma la fatalidad del mundo, pues el escritor aparta su voluntad de la realidad empírica, inescencial, para entregarse a la



contemplación de la idealidad trascendental, esencial.

No es otro el gesto de Yvonne al escribir: "Una imagen de cuento ruso, más bien de cuento latinoamericano, una imagen tan repetida no obstante tan real...". El aparecer y su interpretación constituyen la sustancia literaria, que adolece de la misma carencia que la escritura en Gólgol; el argumento. Inexorablemente, nada sucede.

Ahora bien, Gólgol encontró su imagen de cuento ruso con la facticidad del hombre, que se tradujo en la insostenible necesidad de analizar cada rasgo para atribuirlo a una fisonomía adecuada —que no pudo soportar, pues su percepción fenomenal desbordó en la locura. Por otra parte, la imagen más bien de cuento latinoamericano de Yvonne preserva el desbordar con la argucia de la imaginación, el aldabón del sueño.

El texto central del libro es el que le da título, *El aldabón del sueño*: en él, se expone el tema del sueño; luego, aparece la respuesta no real, sino como imitación libre de lo real. Como en la fuga, responde la segunda voz retomando el hilo del tema principal. En el imperio del mundo, a la languidez del sueño responde el ímpetu del mundo; el aldabón del

sueño es la imagen de un fenómeno acústico resonante: aun durante la respuesta, continúa evolucionando. En rigor, no hay mundo, sino ensueño.

Por este principio, el libro puede ser descrito como un espectáculo de imágenes proyectadas por la ciega voluntad de la escritora: una mujer que observa a otra, "algo paranoica", a través de la ventana; una prostituta que busca su "alma gemela"; otra mujer que "detesta los trabajos a presión con buenos salarios" y escapa, asidua, a la biblioteca; un hombre "incrustado en el muro como una verruga"; un niño que "tomaba mate y galletitas mientras dibujaba"; un ladrón "lanza, estruchante y escapero", que es vergonzosamente descubierto en fragante por el gringo que estimó víctima. La única certeza del aldabón del sueño es la presencia de un Yo femenino que, en su contemplación, traza las figuras del reflejo, del otro y del mundo. En el ámbito de lo privado, las figuras se hunden en la languidez del sueño que las provoca: la otra mujer "era su propio reflejo"; la prostituta encuadra un "ralón de campo", un "rufián"; la mujer levanta los ojos del libro y descubre a su doble, "Ella yo"; el niño "era un árbol que se alargaba al firmamento"; el hombre, "un profeta"; el gringo invita unas copas al desgraciado, pero sólo él se emborracha... en agradecimiento, el "contumaz delincuente" le roba la billetera.

En el ámbito de lo público, el escenario del espectáculo, las figuras del mundo van desde la violenta "...neurosis ciudadana difícil de controlar y que al menor motivo estalla en insultos, agresión física o suicidio encubierto en un atropello

accidental sobre las calles congestionadas de esta tan mentada san franciscana ciudad" hasta el "mundo de seres humanos que buscaron su propia aniquilación", que arrasaron la tierra "envenenándola con sustancias hasta dejarla convertida en un erial". Esto ocurre en el año 3557, "cuando la humanidad ha comprendido que el mundo circula en el universo y sabe que la única forma de supervivencia de la naturaleza es aquella donde el ser humano lleva una vida trashumante".

Un personaje de esta peculiar escatología pregunta:

"¿Todos tenemos el monstruo adentro entonces?"

Y otro le responde:

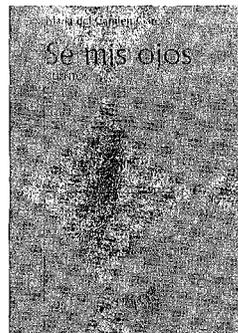
"En la medida en que durante nuestro proceso de desarrollo creemos una identidad distorsionada y nuestra falta de conciencia nos impida reconocerla".

Juan Linacero

SÉ MIS OJOS

Ma del Carmen Garcés
CUENTO
Sur, 2005

Garcés pertenece a ese grupo de escritoras ecuatorianas que,



a finales de la década de los ochenta, incursiona en la literatura buscando que se escuche la voz de la mujer y, mediante el relato, nos dan a conocer su propia cosmovisión y su manera específica de testimoniar su realidad.

Mírame a los ojos, su primer libro de cuentos, fijaba una mirada hacia el mundo interior de la mujer; su soledad, su forma de amor, su propia visión de la vida y de la muerte.

Como en muchos casos de escritores y escritoras ecuatorianos, este libro tuvo mejor aceptación fuera del país. Se publicó en Alemania y Francia, en donde se agotó la edición de una de las más importantes editoriales de ese país. Sin embargo, no podemos desconocer que en el Ecuador también ha tenido tres ediciones, lo cual significa un éxito.

Desde *Mírame a los ojos*, María del Carmen nos había tenido esperando por una nueva propuesta estética y ahora nos presenta su segundo libro, *Sé mis ojos*.

Valió la pena la espera, porque nos encontramos con una escritura más madura, más firme en sus planteamientos y con un manejo del lenguaje que denota el trabajo y la dedicación a la literatura.

Ha superado ese estadio de la mujer escritora de la que habla Showalter, en donde los relatos se centran en el conflicto con "el otro". Ahora, María del Carmen irrumpe con fuerza con temas trascendentales para un continente desgarrado por la represión y la injusticia.

En sus narraciones encontramos una posición ideológica definida, lo cual implica una relación diferente entre el mundo y el sujeto que la percibe. Si bien su visión estética

sigue siendo femenina, la dimensión social política está presente en casi todos sus cuentos.

En los cuentos podemos percibir cómo María del Carmen toma conciencia de sí misma y su lugar en ese contexto social de América Latina y cómo se traduce esa experiencia en una forma literaria.

Como en su primer libro, la escritora se siente cómoda narrando desde la primera persona, crea universos narrativos que corresponden a sus propios valores.

Aporta a la memoria colectiva mediante una postura sin inhibiciones, denuncia situaciones de abuso de poder en el cuento *Sentencia* y de la tortura, lamentablemente tan conocida en nuestros países, en *El último Quijote*. Deja la interiorización para asumir los problemas del mundo actual, la incomunicación, la marginalidad, como una forma de tortura. En un continente teñido por la represión y la violencia, se ciñe mejor a la realidad, sin dejar de lado la magia, los sueños, la esperanza.

Desecha el falso pudor y los eufemismos trasnochados que se endilgaban hasta hace unos años a la literatura de mujer, y habla de la homosexualidad como una realidad, en *Uno es lo que se siente*, de la violación en *El manto púrpura* y del derecho de la mujer a escoger su propio destino en *Sin lugar en el mundo*.

Si bien en este nuevo libro María del Carmen deja el espacio privado en que se desenvolvían sus personajes en su otro libro, el género y la ideología están tan cerca el uno del otro que el primero se cuela, aparece, brilla en cada línea.

Rescata a personajes reales mediante la literatura, comparte sus experiencias personales,

su interés por la naturaleza del ser y la existencia.

Al tejer la ficción alrededor de un hecho real, el lenguaje se hace más fresco, más directo, entre más profundamente en nuestra mente, y ahí se queda. Y eso es precisamente lo que busca María del Carmen con sus cuentos, conectarnos con aquello que reside más allá del texto, más allá de la palabra.

Lucía Lemos

DEJEN PASAR AL VIENTO

Luis Aguilar
CUENTO

Eskeletra, 2004



Luis Aguilar Monsalve (Cuenca, 1943) ha escrito *Dejen pasar al viento*, su cuarto libro de cuentos. Después de *El umbral del silencio*, *La otra cara del tiempo* y *Creo que se ha dicho que vuelvo*, el autor nos sorprende nuevamente. Tiene un Ph. D. en Lenguas y Culturas Hispánicas y es profesor en Wabash College (Indiana, USA). Además es miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y fue profesor en la Universidad San

Francisco en esta ciudad. Pero los títulos no hacen al escritor, pues no hay universidad en el mundo que enseñe a escribir ni títulos que lo acrediten. A escribir se aprende escribiendo y Luis Aguilar Monsalve es escritor por derecho propio, porque ha escrito y lo ha hecho bien.

... *Dejen pasar al viento* es una colección de dieciséis cuentos, de los cuales dos ya aparecieron en *Creo que se ha dicho que vuelvo*. La obra lleva un epígrafe de Mario Vargas Llosa que encierra, no solamente la esencia de la literatura, sino que nos anticipa cómo el autor expresa, a más que "rebeldía" y "cuestionamiento de la verdad", una franca ruptura de tiempos en función del tiempo emocional o psicológico. Los relatos adquieren una mayor dimensión porque son concebidos desde la soledad y desde los dominios de sus compañeros inseparables: el olvido y la muerte. Son escritos desde adentro hacia fuera. Soledad del escritor, además, que busca esa otra soledad, la del lector, que recrea lo leído y se busca entre las líneas ajenas. El tema de la soledad —y una de sus formas, la "incomunicación"— es acentuado por el cosmopolitismo de sus relatos que, salvados, pueden estar situados en cualquier parte. Se da una indiferencia ante espacios y lugares que convierte a los personajes en seres sin anclajes. En el fondo, así son los cuentos de Aguilar Monsalve...

En *Al otro de la voz*, el paso del pasado al presente es la clave: "Cuando ella me dijo que sí se ha volcado hacia un pasado enterrado no revelado, reproducido en fragmentos". *Pétalos en el pórtico*, un cuento de antología, puede ser contado desde el punto de vista de la novia de hoy que dejó el

convento hace tiempo o de la monja que cosía el vestido para una mujer que será novia en los próximos días: la mancha de sangre en la tela de seda comprime el tiempo y desata las invenciones. En el cuento sobre el hombre-niño y el niño-hombre, ambos están juntos —porque son el mismo—, en la playa solitaria. O la soledad extrema en *Migajas de esperanza*, en espera de la muerte que entra suavemente con figura de mujer, mientras el personaje escucha como repetidamente timbra el teléfono, sin que pueda levantar el auricular, y se reproducen en su mente los diálogos previos a encuentros pasados. En *Aristas huidizas de un contemplar oblicuo*, el personaje, en una habitación solitaria, se mira en las facetas de un espejo triple. *Pick-up* en Cuenca nos habla del amor pasajero y de la perennidad del arte. En *El gateo del desengaño*, para el director teatral que estrena una pieza las mujeres que mira desde la acera en un segundo piso no son nada más que personajes y todo se reduce a un escenario. En *Nick*, donde desfilan autores, títulos literarios y títulos de filmes, están nuevamente la soledad y el amor imposibles. En *Trasuz en el sótano* las rupturas del tiempo vuelven con un relato absorbente, semejante a los vértigos sugeridos en la portada del libro.

Eso es lo que Luis Aguilar ha logrado, gran admirador, como no podía ser de otra manera, de Borges, que dijo que el tiempo es "la despedazada copia de la eternidad", y por supuesto, de Cortázar. En otro de sus libros Luis Aguilar usa como epígrafe un texto de Sábato que dice que "el gran tema de la literatura es (...) la aventura del hombre que

explora los abismos y cuevas de su propia alma".

Modesto Ponce

LA NOCHE DE EVA¹

Gabriela Fernández
CUENTO

Planeta-PUCE, 2004

Premio Aurelio Espinosa Pólit 2004



Un buen relato debe ser como un iceberg: lo que se ve es siempre menos que lo que queda oculto bajo el agua, y otorga intensidad, misterio, fuerza y significación a lo que flota en la superficie.

Consideraciones previas

La profusa producción de narrativa corta en la literatura ecuatoriana, me permite afirmar que el relato breve es uno de los géneros más populares y difundidos. Quizá porque cuenta no sólo con una gran cantidad de escritores que apuestan por el oficio, sino también por la gran calidad de su producto estético, al que se enlaza un nutrido público lector.

Valé recordar que es a partir de la década de los años setenta cuando se inicia una verdadera eclosión de notables narradores que son los iniciadores de una joven propuesta

estética que recibe el nombre de Nuevo Cuento Ecuatoriano.² Se desprende, entonces, que es un género en pleno desarrollo, lo que confirma el crítico Pablo Martínez³, cuando dice que apenas es en el siglo XXI cuando el cuento proyecta su consagración. A estas consideraciones es necesario agregar que un numeroso grupo de escritoras ha irrumpido en los últimos tiempos con una propuesta narrativa diversa, pues plantea un orden simbólico desde donde se elabora una representación del cuerpo y los imaginarios [...], así [como] la búsqueda de unas identidades⁴ desde la perspectiva femenina.

El Premio Nacional de Literatura promovido por la PUCE, bajo el nombre del ilustre humanista Aurelio Espinosa Pólit, S.J., ha contribuido de gran manera a estimular la creación narrativa. Además, ha permitido, en algunos casos, brozar el camino y, en otros, consolidar el oficio. Una pequeña muestra, en el caso de la narrativa corta, es Jorge Dávila quien consigue el Premio en 1980, con la obra *Este mundo es el camino*; en 1985 Rafael Díaz Icaza con *Prometeo, el joven y otras morisquetas*; Juan Manuel Rodríguez en 1990 con *Fricciones*; 1995 Huilo Ruales con su obra *Fetiché y Fantoché*; y Raúl Vallojo, *Huellas de amor eterno* en 1999.

A la convocatoria realizada por la PUCE, el año anterior, 2004, Gabriela Fernández participó con *La noche de Eva* bajo el seudónimo Freya. El texto narrativo se destacó, entre las 58 propuestas que compitieron, con luz propia, parte quizás venía de la luminosidad de la aurora que irradiaba el seudónimo, *La noche de Eva* fue no solo la obra la

ganadora, sino también el pilar que robusteció la rica producción femenina ecuatoriana de las últimas décadas.

La noche de Eva

Once relatos de diversa extensión, que toman en consideración distintas esferas de la realidad y dialogan bajtinianamente con sus protagonistas, componen la obra. En el proyecto narrativo de Gabriela, llama la atención la calidad intrínseca del diseño de cada uno de los cuentos: bien definidos y calculados. La narrativa propone una evocación de imágenes nítidas y memorables articuladas a un lenguaje cuidadoso, depurado, que muestran un atento trabajo de escritura, que imprime no solo deleite, sino verosimilitud al relato.

La propuesta temática y estructural se plantea desde una visión desolada de la condición humana. En efecto, la unidad temática que enlaza toda esta propuesta devela la incomunicación, la soledad, la incertidumbre y el fracaso en el que sobreviven sus protagonistas.

En la narrativa de Gabriela Fernández se hace evidente la premisa de la "levedad", de la que Ítalo Calvino nos hablara en *Seis propuestas para el próximo milenio*, como uno de los elementos fundamentales de la comunicación dentro del campo de la literatura. Esa levedad que no debe confundirse con vaguedad, sino como la posibilidad de hacer más liviana la pesadez de la existencia; no como evasión, sino como una forma de cambio de perspectiva en la escritura.

Los relatos de Fernández se configuran como márgenes del territorio del desasosiego. Territorio en el cual sueño y

realidad se entretrejan como en *La habitación de al lado*; en el que, además, se plantea el lenguaje como una barrera en la comunicación debido a la pérdida de la capacidad de interrelacionarse que sufren los personajes. En *Media luna*, basta para vivir llama la atención por audaz descripción de la espantosa e inconcebible miseria en la que se desarrolla la existencia de los marginales. Las oposiciones memoria y amnesia y la intensa búsqueda de identidad y el extrañamiento se articulan en el cuento que lleva el nombre del libro: *La noche de Eva*. El cuerpo de la mujer en el encierro que se deriva de la familia desocializada se plantea en *Mirando al cielo*. Los encuentros sexuales como una experiencia lúdica e inesperada se bosquejan en Escrito en un diario abandonado en un viaje; y el mito, la frustración y el conformismo en *Café andaluz*.

La transtextualidad, apenas sugerida, que apunta a las experiencias y al mundo de lecturas de la autora, está articulada a atmósferas transparentes como la de su palabra que cruza toda la escritura. No podía faltar la palabra poética de Carrera Andrade, a modo de epígrafe: /... y el recuerdo es apenas un nenúfar/ que asoma entre dos aguas/ su rostro ahogado/... Hay múltiples alusiones: el nombre de una canción que nos remite a los nostálgicos años ochenta, *Ne me quitte pas*; a lugares quiteños, hoy casi olvidados y poco transitados, como el Pasaje Royal y el Café Andaluz en Quito. Las frías calles de Bruselas en invierno con sus pequeños *bistrots*, bares y cafés que invitan a un chocolate chaud, así como las innumerables tiendas de encajes hechos

a mano; el Palacio Real o en la Plaza Tivoli, sutilmente aludidos, imprimen un aire cosmopolita a los relatos.

Otro de los logros de sus cuentos es la articulación de lo femenino como percepción y expresión de la feminidad que se emana desde adentro. Es decir, la incorporación de la identidad femenina sin recurrir a modelos creados, sino como manifestación, como la búsqueda de otro punto de partida desde el cual expresar sus experiencias. Ciertamente, hay en algunos de los relatos una palpable apropiación del cuerpo, de las funciones de lo femenino visto y juzgado desde la perspectiva femenina:

"Tumbada boca arriba en la cama. Una compresa caliente en el vientre. Inmóvil. Si se moviera, sentiría como si le quisieran arrancar las piernas. Afuera es de noche, afuera hace ruido, afuera hay vida. Pero ella apenas oye los autos; sólo siente su pubis: inflamado, hipersensible, adolorido. Un calambre, un eco sordo, muy adentro, que se expande y se transmite como una onda grave hasta la parte baja de la espalda. [...] Quisiera definir el dolor. Se concentra en él para saber dónde nace y dominarlo. No puede. No está en ninguna parte y está en todas". (*Mirando al cielo*, 54)

Pero también hay incursión al mundo de lo masculino y a uno de sus oficios casi exclusivo: el torero, en *Café Andalúz*. Llama la atención el manejo de la finura para describir la imagen; el detalle con que cada acción de la corrida se va puntualizando; el conocimiento de un arte, si es que es un arte, del capoteo, articulado a un esbozo de flujo de conciencia del protagonista. La fuerza del lenguaje, el ritmo de la narración, el tono dramático

que se imprimen durante ella, hacen de este texto uno de los mejor conseguidos dentro de la propuesta de Gabriela.

La original propuesta narrativa de Gabriela Fernández es muestra de su talento literario. Esperamos que sus próximos proyectos nos deparen las mismas satisfacciones que nos dejó *La noche de Eva*, pues éste es, por así llamarlo, su rito de iniciación...

Bibliografía

- FERNÁNDEZ GABRIELA.
La noche de Eva. Quito, Planeta, 2004.
- RIVAS, VLADIMIRO.
Cuento Ecuatoriano Contemporáneo, prólogo. Ecuador, Paradiso Editores, 2002.
- MARTÍNEZ, PABLO A.
Postmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI, en Revista Kípus N° 12. Quito, Universidad Andina y Corporación Editora Nacional, 2001.
- ORTEGA, ALICIA.
El cuento, selección y presentación en *Antología Esencial Ecuador siglo XX*. Quito, Eskeletra, 2004.
- VALLIJO, RAÚL.
Cuento ecuatoriano de finales de siglo XX. Antología Crítica. Quito, Antares, 1999.

Notas

- GABRIELA FERNÁNDEZ.
La noche de Eva, Quito, Planeta, 2004
- VLADIMIRO RIVAS.
Prólogo en Cuento Ecuatoriano Contemporáneo, Ecuador, Paradiso Editores, 2002.
- PABLO A. MARTÍNEZ.
Postmodernidad y cultura popular: una encrucijada del cuento ecuatoriano para el siglo XXI, en revista Kípus N° 12. Quito, Universidad Andina y Corporación Editora Nacional, 2001.
- ALICIA ORTEGA.
El cuento, selección y presentación en Antología Esencial Ecuador siglo XX, Quito, Eskeletra, 2004, pág. 95.

Susana Dávila

RETRATOS DE CECILIA GALLERANI

Ximena Montalvo
CUENTO

Báez Oquendo editores, 2004



Esta colección de cuentos de Ximena Montalvo consta de cinco relatos, que pueden abarcarse en dos temas centrales. Los tres primeros: *Retrato de Cecilia Gallerani*, *Reunión de familia* e *Inventario de Piedras Negras*, tienen como eje central la pintura. El pintor italiano Leonardo da Vinci y la vida en la Italia del Renacimiento son el tema de *Retrato de Cecilia Gallerani*. A través de la narración en tercera persona, nos encontramos con algunos personajes de la Corte de Milán y la vida alrededor del pintor, quien trabaja en el retrato de la joven Cecilia Gallerani. A partir del retrato, Ximena Montalvo crea toda una historia de amor en la que un pequeño paje tiene un papel preponderante.

Para escribir el cuento, la escritora acude a su gran conocimiento del arte del Renacimiento y a su residencia por muchos años en Europa. Las descripciones de los lugares así como del desarrollo de la vida cortesana están logradas

plenamente; inclusive se entrecruzan hechos reales de la historia de Italia.

Bajo el mismo tema de pintura, pero quinientos años más tarde, reaparece el retrato de Cecilia Gallerani, en posesión de un pintor que llega a *Piedras Negras*, un pequeño pueblo a orillas del mar, donde una mujer cuenta, en primera persona, su vida con él, luego de que han pasado algunos años desde su partida.

El segundo tema central del libro trata sobre una niña cuyos padres se divorcian y ella debe afrontar su situación y la división de su afecto entre los dos.

La manra de relatar esta historia es interesante pues, con un lenguaje correspondiente a una pequeña, que escribe trabajos de redacción para su escuela, descubrimos un mundo interior complicado y lleno de cuestionamientos y dudas. En *El señor de los gatos*, esa misma niña, de once años, enfrenta una relación de amistad/amor con un hombre mayor que la subyuga le acompañe también en sus descubrimientos literarios.

En toda la obra se descubre la preocupación de la autora por temas como el amor, la soledad, las difíciles relaciones familiares, la separación de una pareja. Las lecturas y estudios de la escritora atraviesan todos los relatos y se descubre su preparación en literatura, historia y antropología.

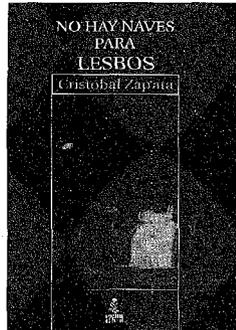
Lamentablemente, el libro está lleno de errores, tanto de ortografía como de sintaxis, lo que hace que disminuya el disfrute de la lectura. Sería recomendable que los editores se preocupen más por la revisión de estilo que desluce mucho el trabajo.

Lucía Lemos

NO HAY NAVES PARA LESBOS

Cristóbal Zapata
POESÍA

Eskeletra, 2005



Ésta, la última obra de Cristóbal Zapata, nos trae 19 textos líricos que continúan una trayectoria valorable e importante en las letras ecuatorianas de hoy.

Encontramos una poesía fresca, de gran prolijidad que refleja un profundo trabajo léxico y expresivo. De tono íntimo, deja entrever una visión de profunda humanidad sobre temas como el amor, el desencuentro, la nostalgia y la contemplación de la vida, del amor y de la naturaleza. A esto añadimos la percepción de una sencillez de canto y de vivencia que raya, nos atrevemos a decir, en una contemplación de plasticidad mística.

Y más: hay en sus temas reminiscencias a realidades propias de un mundo que, tal cual lo vivimos, desata polaridades para aprehenderlo. En los textos, somos testigos de los conflictos humanos que, supuesta la condición humana -variopinta y contradictoria-, subsumen lo esencial de la naturaleza humana en clave de

amor, en clave de pasión, en clave de recuento consigo mismo y de reconocimiento del mundo; dispuestos, y cabe decir en este punto: con la fianza del oficio del poeta, dispuestos -decimos- en una suerte de ruta de marino y navegante del ser humano.

Estos 19 textos-maracas de un itinerario-, resultan en una fina construcción de descripciones y de imágenes, que -en boca del mismo Zapata- suponen su "relación con el reino de lo visual" (p.74) y resuelve así el oficio poético. Nos ponemos de cara a actos visuales que entrañan, unas veces el desarraigo, la nostalgia, el adiós la contemplación y el amor como elementos propios que tienen densidad de una poética rica y fresca.

El título resuelve, de modo preferencial, en homenaje a esta grande -Gía-, un resquejamiento que permite dar una síntesis al texto en referencia y a la suma del poemario, en voz de la propia diva y dispuesto por Zapata, nos atreveríamos a afirmar también, en estas palabras, el talento de estos 19 textos que componen *No hay naves para Lesbos*: "Vida y muerte, energía y paz. Si me detengo ahora aun valdrá la pena. Aun los terribles errores que cometí y que desharía si pudiera, la agonía que ha marcado mi alma, valieron la pena por haberme permitido caminar por donde caminé, que era el infierno y la tierra, el cielo y la tierra: de vuelta, adentro, debajo, lejos y en medio, a través, adentro y encima". (p. 34)

En efecto, Zapata recorre estas tensiones vitales con rigor y prolijo estilo.

Santiago Andrade

Bruno Sáenz

(Quito, 1944)

Poeta, crítico y dramaturgo. Ha colaborado en publicaciones especializadas como *Letras del Ecuador*, *Palabra Suelta*, *Cultura*, y la *Revista del Consejo Nacional de Cultura*. Ha publicado *El aprendiz y la palabra* (México, 1980); *La palabra se mira en el espejo* (Quito.); *De la boca que, abriéndose, manda al silencio que se ponga a un lado* (Guayaquil, 1999); *Crónica de los incas sin incario* (Quito, 1977), además de numerosos trabajos de crítica literaria.

Laura Hidalgo Alzamora

(Riobamba)

Ensayista, crítica literaria y catedrática universitaria. Actualmente es coordinadora del Área de Español y profesora de Literatura en la Universidad San Francisco de Quito. Algunos de sus ensayos se han publicado en revistas ecuatorianas como *Letras del Ecuador* y *Cultura*; *Iberoamericana* y *Folklore Americano*, de México. Ha publicado ensayo: *Décimas esmeraldeñas* (Quito, 1983); *Coplas del carnaval de Guaranda* (Quito, 1984); *Las tres ratas. Estudio introductorio* (Quito, 1994); *Un lenguaje desnudo: estudios de la novela Entre Marx y una mujer, desnuda de Jorge Enrique Adoum* (Quito, 1995); *Mariangula y otros aparecidos* (Quito, 2000).

Orlando Pérez

(Quito, 1963)

Es periodista. Ha laborado en varios medios de prensa nacionales y extranjeros. Ha realizado estudios superiores de literatura. Ha publicado los libros *Cuba: los años duros* (Plaza & Janés, 1997) y *La celebración*

de la libertad (Libresa, 2002). Ha sido coautor en varios libros de periodismo y ensayo. Actualmente se desempeña como editor de diario *Hoy*.

Gerardo López

(Quito, 1976)

Magíster en Filología Hispánica por el Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid (España). Licenciado en Comunicación y Literatura por la PUCE. Desde 1999 es investigador del Proyecto Atlas Lingüístico del Ecuador. En 2002 trabajó como Language Scholar, en Reed Collage, Oregon (EE.UU.). Es profesor de pregrado y postgrado en la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE.

Próximamente aparecerán publicaciones suyas en el campo de la dialectología y la geografía lingüística, en Ecuador y España. En la actualidad cursa su doctorado en Filología en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid.

Ernesto Ortiz

Bailarín y coreógrafo del Frente de Danza Independiente. Periodista y crítico de danza, en medios de la ciudad. Sus obras han sido reconocidas en festivales nacionales e internacionales. En este último año, recibe una invitación para presentar sus trabajos e impartir talleres de coreografía en las universidades de Vassar, en Nueva York y Harvard, en Massachusetts, y se le otorgó el Premio Nacional de las Artes, Quito To.

Sofía Luzuriaga

(Quito, 1979)

Licenciada en Ciencias Históricas (PUCE, sede Quito). Estudios de postgrado:

Maestría en Estudios de la Cultura en curso (UASB, sede Quito). Ha publicado artículos en las revistas *El Báho*, *Arca* y *Soho*, y ha escrito reseñas editoriales para las revistas *Di-ners*, *Gestión* y *Criterios*. Es investigadora histórica y asistente en proyectos editoriales.

Olga Dobrovolskaya

Musicóloga, compositora, y cantante rusa egresada del Conservatorio Estatal Rimsky-Korsakov de San Petersburgo. Ha ejercido la cátedra musical en sus diversas especialidades, en varias instituciones musicales tanto rusas como ecuatorianas.

Diego Grijalva

Doctor en Música por el Conservatorio de Saint Petersburg. Profesor de la Universidad San Francisco de Quito.

León Espinosa

(Quito, 1969)

Licenciado en Leyes. Maestría en literatura en la Universidad Andina Simón Bolívar. Profesor de Lenguaje e Historia Universal en la Facultad de Comunicación de la PUCE.

Ana Estrella Santos

(Quito, 1974)

Licenciada en Comunicación y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Desde 1999 es investigadora del Proyecto Atlas Lingüístico del Ecuador. En 2001 trabajó como Language Scholar en Reed Collage, Oregon (EE.UU.). Actualmente es becaria y cursa su doctorado en Lingüística en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en Madrid. Ha publicado *El uso del verbo en el habla de Quito* (Abya-Yala,

2001) y diversos artículos de lingüística e historia de la ciencia.

Alison Vásconez

Profesora e investigadora de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLAC-SO). Estudiante del doctorado de Economía de la misma institución. Especialista en estudios de género, trabajo y economía. Ha publicado ensayos e investigaciones relacionadas con la situación de las mujeres en Ecuador: *Mujeres y TLC; Mujeres y precarización laboral; Mujeres, cárcel y sobrevivencia; Edad, elección colectiva y economía*.

Susana Cordero de Espinosa

(Cuenca, 1941)

Doctora en Ciencias de la Educación. Tiene estudios de postgrado en Historia de las Ideas Contemporáneas y Lingüística Aplicada en la Sorbona, París, y en la Universidad Laval de Quebec, Canadá. Catedrática universitaria, actualmente dirige el Departamento de Estudios Generales de la Universidad de Otavalo. Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Escritora. Ex editoria lista de los diarios *Hoy* y *El Universo*; columnista.

Leonardo Valencia

(Guayaquil, 1969)

Ha publicado el libro de cuentos progresivo *La luna nómada* (1995; Paradiso Editores, 2004) y la novela *El destierro* (Debate, Madrid, 2000). En colaboración con Wilfrido Corral editó la antología *Cuentistas hispanoamericanos de entresiglo* (McGraw-Hill, Boston, 2005). Reside en Barcelona y dicta clases de

literatura en la Universidad Autónoma de Barcelona y la Escuela de Letras.

Oswaldo Encalada Vásquez

(Cañar, 1955)

Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca. Profesor de la Universidad del Azuay. Sus publicaciones abarcan las áreas de la investigación lingüística y la creación literaria. Entre sus últimas obras están: *Diccionario para melancólicos; Crisálida* (relatos); *Diccionario de toponimia ecuatoriana; Bestiario razonado & historia natural; Diccionario de la artesanía ecuatoriana; Palabra derramada* (breve antología personal); *El jurupi encantado* (cuentos para niños); y *La fiesta popular en el Ecuador*.

Gilda Holst

(Guayaquil, 1952)

Narradora y crítica. En los años ochenta integró el Taller de Literatura del Banco Central del Ecuador de Guayaquil que dirigió el novelista Miguel Donoso Pareja. Ha publicado cuento: *Más sin nombre que nunca* (Guayaquil, 1989); *Turba de signos* (Quito, 1995); novela: *Dar con ella* (Guayaquil, 2001). Consta en varias antologías nacionales e internacionales.

Victoria Tovar

(Ambato, 1943)

Poeta y catedrática universitaria. Integra la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Tungurahua. Sus textos se han publicado en revistas como *Letras del Ecuador* y *Cultura del Banco Central del Ecuador*. Ha escrito: *Y de repente* (Ambato, 1983); *De victorias y derrotas* (1991); *La victoria, la rosa y viceversa* (Ambato,

1997). Consta en la antología: *El café literario* (Ambato, 1991).

Fernando Nieto

(Guayaquil, 1947)

Poeta y narrador. Desde hace varios años reside en México. Ha publicado poesía: *Tanteos de ciego al medio día* (1971); *A la muerte a la muerte* (Guayaquil, 1973); *De buenas a primeras* (1976); *Prólogo para la introducción de una imposible elegía a un gatoglobo por más señas* (1977); *Somos asunto de muchísimas personas* (1985); *Los des(en) tierros del caminante* -Premio Nacional de Poesía "Jorge Carrera Andrade", (Quito, 1989); y cuento: *Si quieren los vuelvo a escribir* (Guayaquil, 1971). Consta en las antologías: *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Bogotá, 1979); *La novísima poesía latinoamericana* (México, 1982); *Palabras y contrastes: antología de la nueva poesía ecuatoriana* (Cuenca, 1984); *Poesía viva del Ecuador* (Quito, 1990); *La palabra perdurable* (Quito, 1991).

Violeta Luna

(Guayaquil, 1943)

Doctora en Ciencias de la Educación. Especialización Literatura y Castellano. Poeta, narradora, crítica literaria y catedrática. Entre otros reconocimientos ha obtenido: Premio "A los mejores cuentos", 1969; Premio Nacional de Poesía "Ismael Pérez Pazmiño", diario *El Universo*, Guayaquil, 1970; Premio Nacional de poesía 1975; Premio "Jorge Carrera Andrade", del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1994.

Diego Araujo Sánchez

(Quito, 1945)

Ensayista, crítico literario y catedrático universitario. Estudió

Derecho y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Columnista de diario *Hoy* y subdirector Editorial de ese diario. Ha publicado numerosos trabajos en ensayo, historia de la literatura y crítica literaria.

Alicia Ortega

(Guayaquil, 1964)

M. A. en Literatura Latinoamericana, UASB. Estudios doctorales en literatura, Universidad de Pittsburgh. Actualmente es profesora en el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar. Sus intereses académicos apuntan a la reflexión en torno a las narrativas de la ciudad, migración y violencia en la literatura latinoamericana. Antologadora del tomo correspondiente al cuento ecuatoriano en la Antología Esencial Ecuador Siglo XX.

Julio Pazos

(Baños de Agua Santa, 1944)

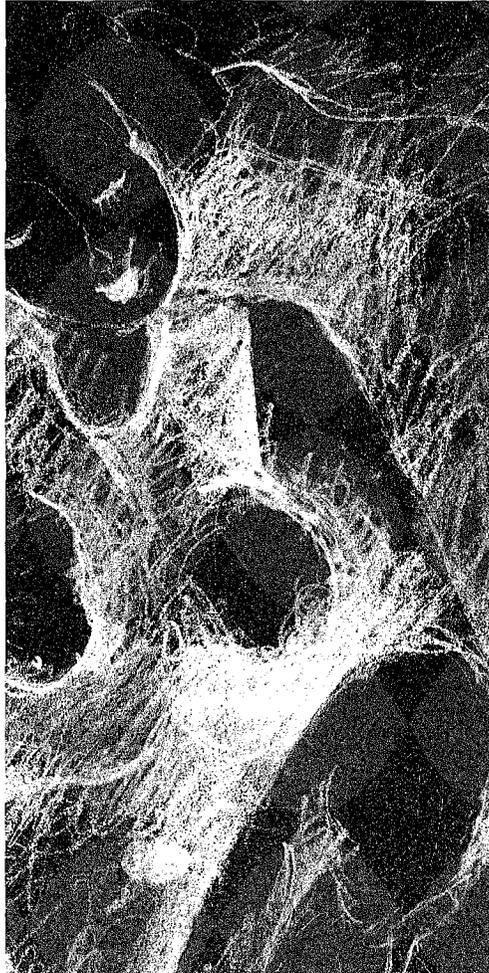
Poeta, crítico de arte y catedrático universitario. Ex decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE. Ha publicado *Ocupaciones del buscador* (Quito, 1971); *Prendas tan queridas las palabras entregadas al vuelo* (Quito, 1974); *Entre las sombras las iluminaciones* (Quito, 1977); *La ciudad de las visiones*, Premio Nacional de Literatura 'Aurelio Espinosa Pólit' (Quito, 1980); *Levantamiento del país con textos libres*, Premio Casa de las Américas (La Habana, 1982); *Oficios* (Quito, 1984); *Contienda entre la vida y la muerte o personajes volando en un lienzo* (Cuenca, 1985); *Mujeres*, Premio Nacional de Poesía 'Jorge Carrera Andrade' (Quito, 1988); *Constancias* (Quito, 1993); *Holograma* (Quito, 1997); *Días de pesares y delirios* (Quito, 2001) y

Documentos discretos, (Quito, 2003).

Ester Bermejo de Crespo

(Barcelona)

Egresada del Ciclo Doctoral de Literatura de la PUCE. Profesora de cultura francesa en la Facultad de Comunicación de la misma Universidad.





Este número de *Letras del Ecuador* se terminó de imprimir en la Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión en el mes de julio de 2005

Presidente de la CCE: Marco Antonio Rodríguez
Director de Publicaciones: Marcelo Cevallos Rosales