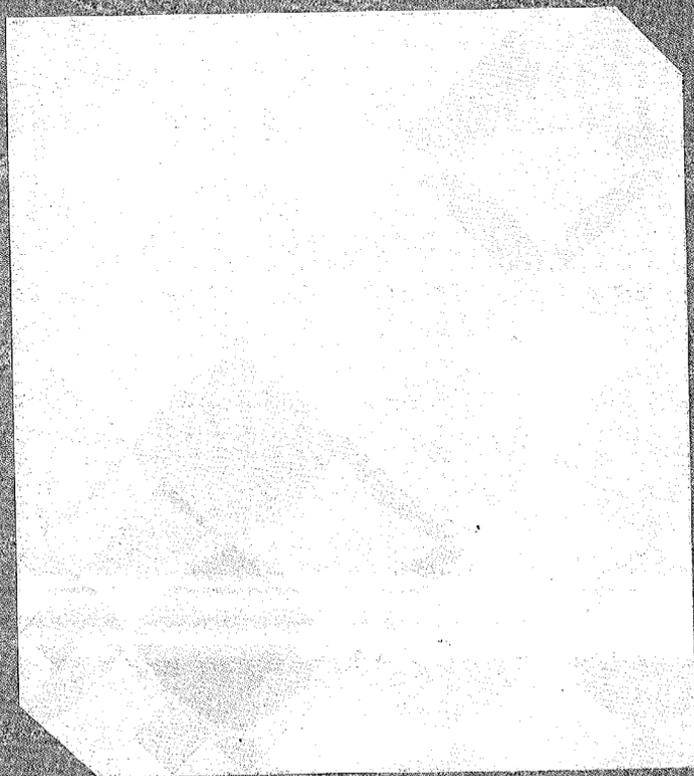


LETRAS

DE ECUADOR



To Alberst 2 (1982)

Luis Molinari

Técnica: acrílico

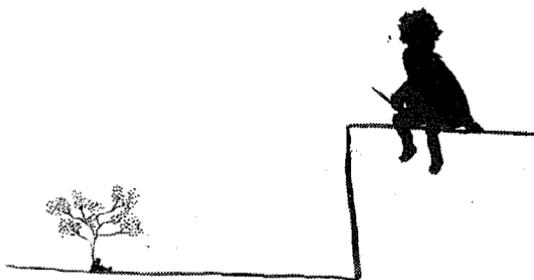
Soporte: tela

134 x 155 cm

Desde el silencio negro del espacio exterior
llega la luz y forma los colores,
una geometría que el hombre sueña
en un instante perfecto.

LETRAS

DELECUADOR



LETRAS

DELECUADOR

BIBLIOTECA NACIONAL	
QUITO - ECUADOR	
COLECCION GENERAL	
N° _____	AÑO _____
PRECIO _____	DONACION _____

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA



BENJAMÍN CARRIÓN • ENERO 2006

LETRAS DEL ECUADOR

revista de la
Casa de la Cultura Ecuatoriana
fundada por
Benjamín Carrión.

El primer número se publicó
en abril de 1915.

Presidente

Marco Antonio Rodríguez

Director

Julio Pazos Barrera

Consejo editorial

Gabriela Alemán

Lourdes Pérez

Juan Mullo

Bruno Sáenz

Coordinador

Carlos Aulestia

Portada

Luis Molinari

Ilustraciones interiores

Paul Jauregui

Diseño

Ernesto Proaño

Fotomontaje e impresión

Editorial Pedro Jorge Vera CCE

Dirección de Publicaciones CCE

Av. 6 de diciembre

N16-224 y Av. Patria

Teléfono:

(539 2) 2 565 808 Ext. 213

E-mail: dpcee@hotmail.com

Telefax:

(539 2) 2 223 391

En este número

El número 189 de *Letras del Ecuador* presenta una miscelánea de la producción artística e intelectual de diversos autores ecuatorianos. Para reavivar en la memoria de lectores interesados la obra de autores que integran la tradición literaria, esta edición dedica espacios a Pablo Palacio, José de la Cuadra, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel Zambrano y César Dávila Andrade.

En cambio, la actualidad tiene su presencia en estudios dedicados a la primera obra de Jorge Enrique Adoum y a las creaciones líricas de Ana María Iza y Cristóbal Zapata. Se suman a esta actualidad la entrevista a la actriz Charo Francés y un ensayo sobre la publicación de obras literarias escrito por el editor Jaime Peña.

El apartado de creación contiene textos de autores procedentes de diversas ciudades del Ecuador. La revista entrega un relato del narrador lojano Carlos Carrión, un fragmento de novela del guayaquileño Marcelo Báez y un relato de la escritora quiteña Lucrecia Maldonado; de igual modo, pone a consideración de los lectores poemas de la cuencana Catalina Sojos y del guayaquileño Luis Carlos Mussó; por último, se publica una pieza dramática de Aristides Vargas, importante gestor de la actividad teatral ecuatoriana de los últimos veinte años.

Letras del Ecuador, con la entrega de nuevos textos literarios y con los trabajos de crítica filológica que publica, pone en evidencia el rico patrimonio artístico e intelectual de la cultura ecuatoriana.

Julio Pazos Barrera

Director

189 Enero 2006



ENSAYO

- 11 El *Ecuador amargo* de Jorge Enrique Adoum / *José Guzmán*
- 20 Lo grotesco en la cuentística de César Dávila / *Santiago Rubio*
- 28 Algunos derroteros de la literatura ecuatoriana actual / *Jaime Peña*

ENTREVISTA

- 35 Charo, o la incertidumbre de una actriz / *Javier Cevallos*

PANORAMA

- 43 Tres episodios en la historia del cine ecuatoriano / *Manolo Sarmiento*
- 50 Débora, o la imposibilidad de la novela / *Bruno Sáenz*
- 54 Una hoguera para Icaza / *Yanko Molina*
- 59 Entre verso y verso, nuestro espejo / *Sofía Tinajero*
- 62 La narrativa de Rodríguez Castelo para niños / *Francisco Delgado*

CREACIÓN

- 73 *POESÍA* *Luis Carlos Mussó*
- 77 *Catalina Sojos*

- 83 *TEATRO* La casa Rigoberta / *Aristides Vargas*

- 98 *RELATO* Las cruces sobre el oro / *Marcelo Báez*
- 104 Tras el Olimpo / *Lucrecia Maldonado*
- 112 En busca de Martín / *Carlos Carrión*

CRÍTICA

- 125 Los Sangurimas, precursora de *Cien años de soledad* / *Fanny Carrión*
- 145 Clasicismo y modernidad en el verso de Gonzalo Escudero / *Carlos Aulestia*
- 156 Las huellas textuales en los poemas de Ana María Iza / *Susana Dávila*
- 168 Cristóbal Zapata, ese lancinante cosquilleo / *Cecilia Ansaldo*

RESEÑAS

- 172 Enciclopedia de la música ecuatoriana / *Juan Mullo*
- 172 Ecuador, S.O.S. / *Jorge Moreno*
- 174 Un hombre llamado Simón Bolívar / *Jorge Moreno*
- 175 El palacio del diablo / *Adriana Silva*
- 176 Pensamiento médico ecuatoriano / *Carlos Landázuri*

- 178 COLABORADORES





El Ecuador amargo de Jorge Enrique Adoum

Por José Guzmán

*El pueblo al que
pertenezco es éste. Había
nacido aquí, pero eso pudo no
significar nada en mi caso, de
modo que a los seis años decidí
ser integrante ecuatoriano, con lo
cual, incapaz de discernirlo a esa
edad, intuía que quería asumir
su cultura.*

J.E.A.'

Un año antes de la publicación de *Ecuador amargo* (1949)², Jorge Enrique Adoum escribió en el estudio introductorio a la obra de Joaquín Gallegos Lara *Biografía del pueblo indio* las siguientes frases:

«Luchemos como Joaquín Gallegos Lara por una patria pura, digna, íntegra. Recordemos nuestro destino de libertad, nuestro deber de libertad, pese a quienes intenten despedazarlo. [...] ¡Que nadie lo intente! ¡Nadie! Porque defenderemos nuestra soberanía, nuestra propiedad sobre este terreno agredido, lastimado, violado, pero limpio».³

El motivo de la cita tiene como fundamento explicar la convicción de lucha «por una patria pura y digna», y además, presentar la temática que un año después se plasmó en su primera obra literaria: la realidad de su propia tierra. La publicación de *Ecuador amargo* significó para Adoum no sólo el comienzo firme en la incursión de las letras, sino también el hecho por el cual se le reconociera como un auténtico poeta de América, pues él mismo nos recuerda que *Ecuador amargo* fue [su] partida de nacimiento a una literatura que desde entonces sigue recreando nuestro pasado», reavivando la historia y «descubriendo raíces para saber nuestro destino», un destino que es el de un «dolido territorio» (*Ecuador*,

señas particulares: 30). Por su parte, Rodríguez Castelo añade que para Adoum esta obra «significó la revelación de un gran poeta, maduro a sus veintiséis años» ya que, con el lanzamiento de *Ecuador amargo*, «hacia pie en la retórica al uso en vísperas de ese 1950», asistiendo de este modo a la «irrupción de una nueva generación literaria ecuatoriana»³.

Desde su inicio, el título del libro es ya determinante, tanto en lo que a la patria se refiere cuanto al adjetivo utilizado⁴, por lo que el primer poema —Lamento y madrigal sobre Palmira— constituye precisamente el pedestal en que el autor inscribe las bases para la fundación de la patria y las de su poesía. Palmira es un pueblo alejado de la ciudad de Riobamba, ubicado al sur de Guamote, en la provincia del Chimborazo, en Ecuador; por su cercanía al volcán Chimborazo y las bajas temperaturas, esa pequeña población muestra una imagen desértica, seca y arenosa. Este paisaje, que en todas formas se opone al que generalmente identifica al Ecuador, es elegido por el escritor como escenario en el cual sitúa puntualmente el origen de su poesía; de ahí que se considera que «la poesía de Adoum, como gesto de inauguración de una obra, se instala en un territorio desierto que, a la vez, es fundante»⁵. Más aún, la imagen de este terreno deshabitado —que en los versos adoumianos se equipara a un «mantel seco»— se fija imborrable en la entelequia del escritor, imperando en los versos y transformándose así en el lugar al que constantemente recurre el personaje lírico del poema. Tales consideraciones plantean una primera reflexión, puesto que enfatizan dos elementos

predominantes en la obra: primero, la experiencia que el poeta adquiere de la naturaleza a partir de la cual surge una profunda identificación con lo telúrico; y segundo, la relación que se establece entre esta realidad desolada y la situación social ecuatoriana:

Es por destino,
y traigo mi alma llena
de tu páramo,
de escombros,
de huesos cuyo nombre
reconozco y debo enterrar
[inútilmente:
sólo lamento y plural
dolor el alma.

(12-13)

En cuanto a la realidad histórica del pueblo de Palmira, no se debe perder de vista que los territorios que hoy conforman esa localidad fueron, en su tiempo (1455 aproximadamente), escenarios de largas y sangrientas batallas, primero entre el conquistador inca Túpac Yupanquí y las tribus shyri-puruhá que habitaban ese lugar, y luego entre los incas Atahualpa y Rumiñahui contra las tropas invasoras españolas. A nuestro juicio, esta es una de las razones trascendentales por las cuales Adoum eligió Palmira como escenario y base principal de su primera poesía; ya que, como se notará, Palmira es el lugar al que el sujeto poético continuamente retorna en busca de sus orígenes, o del «compañero», como denomina el poeta al primer aborigen caído en las primeras batallas en defensa de la patria.

Las características guerreras de los primeros habitantes indígenas de

Palmira, las cualidades agrestes de su territorio, la desolación y la destrucción que causaron a las tribus primitivas tanto la invasión de los incas como luego la de los españoles, además del continuo regreso a los orígenes y la misma imagen desértica que de ella dejan entrever los versos adoumianos, establecen una estrecha relación entre el poema «Lamento y madrigal sobre Palmira» de Adoum y una de las obras del francés Conde de Volney (1757-1820), «*Las ruinas de Palmira*» (1790). Por así decirlo, las características de la obra de Volney como el ambiente desértico y la geografía en «donde reina un silencio tan tétrico», «el pie del caminante sobre el polvo movedizo», el «aire», la «ruina», la «desolada Palmira», además del regreso a los orígenes para interrogar «sobre la sabiduría de los tiempos pasados» y la «tierra agreste y desconocida»⁷, son algunos elementos que identifican la relación entre estos dos trabajos literarios. Más aún, tanto en la obra de Volney como en el poema de Adoum, se constata la presencia de un sujeto lírico que se identifica con su pasado. En Volney, en medio de la desolada geografía, el sujeto lírico se autodetermina protagonista e inventor «de los bienes que [lo] rodean»⁸; mientras que en el caso de Adoum, este «yo» dice, también, traer su «alma llena de [su] páramo, / de escombros, de huesos cuyo nombre reconozco» (12). Otra de las características que se deben considerar es la forma en que, a partir de las diversas vicisitudes sufridas en estos dos lugares, los autores se identifican con la realidad de la patria. El sujeto poético de Adoum relata por ejemplo que, debiendo «con los labios / ir a tocar la frutal ternura // de

[su] ciudad, [su] escuela y sus tinteros / derramados, [viene] aquí primero», porque «aun aquí está la patria» (14), en este territorio que se llama Palmira, mientras que Volney narra que, al hacerse algunos cuestionamientos —como por ejemplo: «¿por qué estas tierras, santificadas con la sangre de los mártires, se ven ahora privadas de los beneficios precedentes?»— despertó en él «el sentimiento de la patria»⁹. Por lo visto, cabe considerar que la obra de Volney, al coincidir con el nombre de la ciudad, además de las cualidades geográficas agrestes de los dos lugares y el orden histórico que a cada una de ellas las caracteriza, pudiera haber influido en el primer trabajo literario de Adoum.

Ahora bien, en la mayoría de los poemas de *Ecuador amargo* no se desvela el nombre de la patria, sino que se reduce a un solo pronombre, el «tú»: «tú me gritas que vuelva a tu nave frutal», «y vuelvo y digo / tu nombre de línea y de varón» («Baraja de la Patria»: 47). La referencia más clara acerca del nombre de la patria es quizá la que se lee en esta última cita, «nombre de línea», Ecuador, y «de varón». En el poema, la patria se encuentra estrechamente interrelacionada a un «yo» que busca y necesita de ella, un «yo» que no es sólo el del poeta sino uno que involucra a toda una colectividad; pues el «yo» de Adoum es un «yo» plural, «se trata de una función de lo individual en lo colectivo»¹⁰: Yo «no soy / sino tu traje de piel y de palabras, sino / la fotografía del que cayó primero, amándote / como pudo, contra el metálico monje de las armaduras» (45-46). Este «yo» es el del pueblo indio, el de Atahualpa, Rumiñahui y Eugenio Espejo; el de los

libertadores Simón Bolívar, Antonio José de Sucre y Manuela Sáenz (Recuérdese el fervor de Adoum por los libertadores, especialmente por Bolívar: «Si renaciera [Úd., Bolívar] ahora los pueblos le seguiríamos esta vez para ver cómo impone con su espada los decretos a los que no bastó la pluma»¹¹). De modo que al pluralizar este «yo», Adoum pluraliza también el reclamo y denuncia por una patria libre.

A la vez, la identificación con los orígenes y la búsqueda de las raíces culturales es otra de las tareas perennes en los poemas de Adoum: «Cuando salgo a buscar raíces, / releendo la tierra como una carta sin / ortografía» («El pan nuestro»: 29), «pregunto si estuve aquí desde antes» («El desenterrado»: 93). Este proceso de búsqueda de los orígenes se presenta inherente a un hecho histórico que se torna incansante y casi obsesivo: el tema de la colonización española. Y es que elementos como «la cruz incomprensible / del descubridor», se alternan con «la pisada antigua / del aborigen» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 12); así, una vez establecida la plataforma en que se instala «la idea de patria —que es cósmica y terrena—¹² se van incorporando elementos que permiten al sujeto lírico identificarse y hasta autodeterminarse como representante de sus antepasados:

Y, de repente,
 del húmedo fondo
 de donde el campesino levanta su
 [mercado semanal,
 yo alzo para ti la huella
 descalza de tus hijos,
 la sandalia del inca,
 la pisada del conquistador sobre el
 lazufre.

(«Baraja de la Patria»: 45)

En casi toda la obra adoumiana el tema de la colonización española está presentada como desestabilizadora «de lo que fue tu indígena silencio antes / de la cruz y los caballos» (46); sin embargo, la tarea introspectiva y retrospectiva del sujeto poético recrea un vínculo entre el hombre actual y el ancestral, reconociéndose este último en «la cabuya y sus espadas secas» (46). De esa conquista, la cual representó una «verdadera fractura de la historia» al sustituir «una lengua por otra, [...] un sistema de explotación del suelo y del hombre por otro, con el establecimiento de virreinos y la fundación de ciudades, cabildos, escuelas, hospitales», argumenta Adoum, «nos defendemos aún ahora» (*Ecuador, señas particulares*: 66); de ahí la insistencia en esta temática que, además de recrear la historia, critica ese «sistema de castas que ha explotado el suelo, el subsuelo y el hombre hasta convertirlo a veces en subhombre»¹³. «Baraja de la patria» es uno de los poemas con mayor representatividad en el tema de la conquista; en ello se patentizan elementos como: «conquistador», «armadura», «caballos», «cruz», «indígena», etc., los cuales reflejan, no sin más, el grado de violencia con que cayeron «los compañeros», luchando «contra el metálico monje de las armaduras» (46). «Los compañeros» a los cuales se refiere Adoum, son —como señalamos anteriormente— el pueblo indio, el antepasado y el aborigen; los mismos que, a través de los poemas de *Ecuador amargo*, recobran vida y reivindican pertenecer a la patria acerca de la que escribe Adoum: «Yo estuve desde siempre vigilando / la sangre que entra en ti como una aguja enebreada de muerte», y «cuando inauguro / este destino con los descubridores de zapatos /

rotos», «hay un cuento de valientes / cuyo fantasma asoma cada vez que digo patria, que digo Ruiz, que digo sacerdote» («Litoral»: 41). Por otro lado, el tema de la colonización es tratado también como un ente de consecuencias políticas y sociales: «Cómo / no iban a dolerme si hay tanta / agua entre los dos, tantas distancias / que no puedo sobornar, pasaportes, / gobiernos que nos odian, y sobre todo / esta pobreza guardiana, / portera, tutelar» (62). De estos últimos versos, destacamos el énfasis en la «pobreza guardiana» o «portera, tutelar» ya que el poeta se refiere a la colaboración de las autoridades internas con los regímenes imperialistas a fin de mantener un mayor control y represión sobre el pueblo. De acuerdo con el mismo autor, se debe al «servilismo de los empleados locales de las empresas transnacionales y de los ejércitos que nada tienen de nacionales cuando se convierten en destacamentos de un ejército extranjero: The USA Army» («Sin ambages»: 33-34). Por tanto, «la conmemoración del 12 de octubre» de 1492, u otros actos de envilecimiento al régimen imperialista, vienen a ser «la ocasión para reflexionar sobre el contagio» («Mirando a todas partes»: 144) tanto social como cultural que han venido sufriendo los pueblos latinoamericanos.

EL EXTRAÑAMIENTO DE LA PATRIA

Otro de los temas destacables en los poemas de *Ecuador amargo* se desarrolla con base en «alguien que se ha mudado de lugar y que pugna por su retorno»¹⁵; pues la referencia a las circunstancias de regreso y de extrañamiento de la patria son continuas en los versos de Adoum. Fruto del distanciamiento, la relación entre la patria y el

personaje lírico deja entrever un trato especial que responde a una relación de enamorados, por lo que vale la pena insistir en las palabras del autor cuando afirma tener una relación de amante con su patria¹⁶: «Yo te amo, distancia y resistencia, amo / el cristal vencido de tu oscura / substancia donde no encuentro golpeada / a la familia» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 14).

Ante el tema del extrañamiento, en los años anteriores de la publicación de *Ecuador amargo* Adoum se hallaba en Chile y es probable que ese distanciamiento geográfico haya influido en el autor, dejando así entrever en algunos de sus poemas la figura de alguien que está fuera de lugar; es decir del «destruido, el exiliado, el abandonado, el ido»¹⁶: «hoy vuelvo con la misma camisa / que tocaron los pechos de tantas despedidas, / vuelvo y te encuentro en tu liviana / muerte de materia» (12). «Lamento y madrigal sobre Palmira» es uno de los poemas en que se constata un constante retorno al estado natural del cosmos, en esa «deshabitada / sabana» (11) se sucede el encuentro hombre naturaleza, y en Adoum, este retorno significa la búsqueda por conocer de «dónde vinimos para saber quiénes somos» (*Ecuador, señas particulares*: 63). A través de la introspección, el autor establece una dialéctica entre el pasado y el presente, entre los orígenes de la patria y el hombre actual, plasmando así la realidad e identidad a la que pertenece el pueblo ecuatoriano: «Ni lágrimas, ni espinas, ni vidrios / rotos para la pisada antigua / del aborigen, porque solo destrozó, / solo agria piel de arena, / sólo semanas y siglos que bajan / a Palmira por la delgada

cintura del aire» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 12). El ejercicio de la introspección —a través del cual el poeta se adentra en la realidad de la patria— es uno de los mecanismos persistentes en sus versos; por tal razón, cuando le preguntan: «¿qué sabes / de tu compañera?», call[a], / piens[a] en velorios, en trenes / que no paran hasta el norte» (62-63). Este estado introspectivo, al que con frecuencia recurre el poeta, determina su regreso al lugar de origen, permitiéndole así reencontrarse con el primer habitante de la patria, con su hombre prímigenio o con el indio:

... retroceder a alguien,
a ella, a mí,
a nosotros dispersos:
y solamente
encontré al indio,
dueño de su desesperanza
y de su abismo,
gastándose sin ruido,
sin arder,
como un fósforo mojado.

(«Regreso cuando llovía»: 21-22).

Palmira es el lugar al que siempre retorna el personaje poético; regresa a ella por necesidad e identidad, porque en ella reconoce la imagen de la patria; por eso, «debiendo con los labios / ir a tocar la frutal ternura / de mi ciudad, de mi escuela y de sus tinteros / derramados, yo vengo aquí primero» porque «aquí está la patria» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 14). A nuestro juicio, en esta última cita el poeta se refiere a su lugar de origen; recordemos que Adoum nace en Ambato, ciudad a la que se conoce como «la tierra de las flores y las frutas», de ahí que en el poema aparezca

«la frutal ternura / de mi ciudad» como uno de los elementos que identifican el lugar de origen del autor. Sin embargo, el uso del gerundio «debiendo» sustituye la importancia de este primer lugar por otro, que es Palmira: «debiendo con los labios ir a... «vengo aquí primero» (14). Adoum acude a este territorio no por «duda» ni de «paso a la ciudad», sino porque trae su «alma llena» de su «páramo» (12); y es que esta «baldía propiedad» es su «único territorio» (15) en donde se descubre a sí mismo y con la cual se identifica:

Baldía propiedad
de mi único territorio:
acoge estos trozos
de ajenas desventuras que también
me pertenecen.

(15).

Al igual que en Neruda¹⁷, en Adoum se reitera la analogía entre mujer y tierra, vista esta última como madre, amada y espacio natural del cual surge la vida: «amo entonces la tierra» («El pan nuestro»: 33), o «tierra» [...], espacio en el que «se endureció un día el primer esqueleto / que ahora grita» («Litoral»: 39). El hombre adoumiano emerge del agua: «del agua, como de la sangre, y al agua / vengo, entrando a tierra por el agua» (19), pues, como si se tratara de «un acto metafísico en el cual desde la nada se prepara el espacio para la vida», Adoum «hace patente la intención de abarcar el enigma cósmico desde un piso espacial y terrenal»¹⁸ del cual surge todo. En *Ecuador amargo* la tierra es el origen, el fundamento de la vida y el principio del todo; por esta razón, el extrañamiento que se advierte en los

poemas de la obra es una de las formas a través de la cual el poeta revela el estrecho vínculo con sus raíces. Adoum nos recuerda que estando lejos siempre le «hizo falta América Latina» y, junto con ella, «un poco más, Ecuador»; siempre sintió la necesidad de «no vivir solamente del recuerdo de la infancia, de la juventud, sino volver a lo que se llama, con demasiada frecuencia y apresuramiento, las raíces»¹⁹, lo que al mismo tiempo explica la necesidad que el escritor debió haber sentido por permanecer en el Ecuador con el fin de participar activamente a favor de esta «golpeada patria». A pesar de que estas aportaciones no corresponden a la época en que se podría haber escrito *Ecuador amargo*, la convicción del autor por reconocerse portavoz de la cultura ecuatoriana estuvo presente ya desde su infancia. Habiendo nacido en el Ecuador, y pudiendo este hecho no haber significado nada en su caso, a los seis años decidió ser ciudadano ecuatoriano al intuir que quería asumir la cultura de ese país. (*Ecuador, señas particulares*: 29).

Los efectos que causan el extrañamiento de la patria podrían tener también otras consecuencias que repercuten directamente en la labor literaria del autor. Recuérdese que Adoum sale por primera vez de su país en 1944, año en que el Ecuador, Latinoamérica y el mundo entero se encontraban en un momento de gran eferescencia social, pues el país había acabado de perder más del cincuenta por ciento de su territorio nacional en la guerra con Perú (1941-1942); esta derrota, según Vladimiro Rivas Iturralde, «vergonzosa», no sólo mutiló territorialmente al país, sino que también significó el descalabro en «los frentes: militar, político,

ideológico, diplomático» y «moral»; semejante conflagración influyó en las mentes pensantes de ese tiempo, generando —además de cierta furia por la forma en que las autoridades ecuatorianas resolvieron el problema fronterizo— un cuestionamiento acerca de la «identidad del país y la noción de patria»²⁰. El propio Adoum reitera esta problemática al considerar al Ecuador como una «golpeada patria», de quien ama «la forma muerta» y el «cuenco de tu mano / terriblemente joven que nos toca» («Baraja de la Patria»: 45). De este último verso, es destacable el símil que establece el poeta entre la figura geográfica del Ecuador y la de una mano, de la cual ama, «el cuenco terriblemente joven que nos toca»; en otras palabras, el vacío de los más de doscientos mil kilómetros cuadrados de territorio perdidos al sureste del país. Entre ello, incluye la pérdida del río Amazonas, representado en el poema como: «la perdida soledad / del gran río robado» («Litoral»: 40).

A estas consideraciones se suma el análisis de Hernán Rodríguez Castelo, quien identifica la poesía de Jorge Enrique Adoum y la de una generación entera como «seducida» y «casi aplastada por lo telúrico y lo histórico». Es una poesía enraizada en la búsqueda de la identidad nacional y «los orígenes ancestrales»; de ahí que «la gran presencia, la desmesurada presencia de lo descriptivo geográfico [...] y las innumerables expediciones hasta los orígenes ancestrales»²¹ se hayan transformado en entes de imaginación poética; tales «expediciones ancestrales» son factibles en los poemas de Adoum cuando pregunta por el origen y «los cántaros» («Baraja de la patria»: 46), cuando sale a «buscar raíces, / relejendo la tierra

cintura del aire» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 12). El ejercicio de la introspección —a través del cual el poeta se adentra en la realidad de la patria— es uno de los mecanismos persistentes en sus versos; por tal razón, cuando le preguntan: «¿qué sabes / de tu compañera?, call[a], / piens[a] en velorios, en trenes / que no paran hasta el norte» (62-63). Este estado introspectivo, al que con frecuencia recurre el poeta, determina su regreso al lugar de origen, permitiéndole así reencontrarse con el primer habitante de la patria, con su hombre primigenio o con el indio:

... retroceder a alguien,
 a ella, a mí,
 a nosotros dispersos:
 y solamente
 encontré al indio,
 dueño de su desesperanza
 y de su abismo,
 gastándose sin ruido,
 sin arder,
 como un fósforo mojado.

(«Regreso cuando llovía»: 21-22).

Palmira es el lugar al que siempre retorna el personaje poético; regresa a ella por necesidad e identidad, porque en ella reconoce la imagen de la patria; por eso, «debiendo con los labios / ir a tocar la frutal ternura / de mi ciudad, de mi escuela y de sus tinteros / derramados, yo vengo aquí primero» porque «aquí está la patria» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 14). A nuestro juicio, en esta última cita el poeta se refiere a su lugar de origen; recordemos que Adoum nace en Ambato, ciudad a la que se conoce como «la tierra de las flores y las frutas», de ahí que en el poema aparezca

«la frutal ternura / de mi ciudad» como uno de los elementos que identifican el lugar de origen del autor. Sin embargo, el uso del gerundio «debiendo» sustituye la importancia de este primer lugar por otro, que es Palmira: «debiendo con los labios ir a... «vengo aquí primero» (14). Adoum acude a este territorio no por «duda» ni de «paso a la ciudad», sino porque trae su «alma llena» de su «páramo» (12); y es que esta «baldía propiedad» es su «único territorio» (15) en donde se descubre a sí mismo y con la cual se identifica:

Baldía propiedad
 de mi único territorio:
 acoge estos trozos
 de ajenas desventuras que también
 me pertenecen.

(15).

Al igual que en *Ncruda*¹⁷, en Adoum se reitera la analogía entre mujer y tierra, vista esta última como madre, amada y espacio natural del cual surge la vida: «amo entonces la tierra» («El pan nuestro»: 33), o «tierra» [...], espacio en el que «se endureció un día el primer esqueleto / que ahora grita» («Litoral»: 39). El hombre adoumiano emerge del agua: «del agua, como de la sangre, y al agua / vengo, entrando a tierra por el agua» (19), pues, como si se tratara de «un acto metafísico en el cual desde la nada se prepara el espacio para la vida», Adoum «hace patente la intención de abarcar el enigma cósmico desde un piso espacial y terrenal»¹⁸ del cual surge todo. En *Ecuador amargo* la tierra es el origen, el fundamento de la vida y el principio del todo; por esta razón, el extrañamiento que se advierte en los

poemas de la obra es una de las formas a través de la cual el poeta revela el estrecho vínculo con sus raíces. Adoum nos recuerda que estando lejos siempre le «hizo falta América Latina» y, junto con ella, «un poco más, Ecuador»; siempre sintió la necesidad de «no vivir solamente del recuerdo de la infancia, de la juventud, sino volver a lo que se llama, con demasiada frecuencia y apresuramiento, las raíces»¹⁹, lo que al mismo tiempo explica la necesidad que el escritor debió haber sentido por permanecer en el Ecuador con el fin de participar activamente a favor de esta «golpeada patria». A pesar de que estas aportaciones no corresponden a la época en que se podría haber escrito *Ecuador amargo*, la convicción del autor por reconocerse portavoz de la cultura ecuatoriana estuvo presente ya desde su infancia. Habiendo nacido en el Ecuador, y pudiendo este hecho no haber significado nada en su caso, a los seis años decidió ser ciudadano ecuatoriano al intuir que quería asumir la cultura de ese país. (*Ecuador, señas particulares*: 29).

Los efectos que causan el extrañamiento de la patria podrían tener también otras consecuencias que repercuten directamente en la labor literaria del autor. Recuérdese que Adoum sale por primera vez de su país en 1944, año en que el Ecuador, Latinoamérica y el mundo entero se encontraban en un momento de gran eferescencia social, pues el país había acabado de perder más del cincuenta por ciento de su territorio nacional en la guerra con Perú (1941-1942); esta derrota, según Vladimiro Rivas Iturralde, «vergonzosa», no sólo mutiló territorialmente al país, sino que también significó el descalabro en «los frentes: militar, político,

ideológico, diplomático» y «moral»; semejante conflagración influyó en las mentes pensantes de ese tiempo, generando —además de cierta furia por la forma en que las autoridades ecuatorianas resolvieron el problema fronterizo— un cuestionamiento acerca de la «identidad del país y la noción de patria»²⁰. El propio Adoum reitera esta problemática al considerar al Ecuador como una «golpeada patria», de quien ama «la forma muerta» y el «cuenco de tu mano / terriblemente joven que nos toca» («Baraja de la Patria»: 45). De este último verso, es destacable el símil que establece el poeta entre la figura geográfica del Ecuador y la de una mano, de la cual ama, «el cuenco terriblemente joven que nos toca»; en otras palabras, el vacío de los más de doscientos mil kilómetros cuadrados de territorio perdidos al sureste del país. Entre ello, incluye la pérdida del río Amazonas, representado en el poema como: «la perdida soledad / del gran río robado» («Litoral»: 40).

A estas consideraciones se suma el análisis de Hernán Rodríguez Castelo, quien identifica la poesía de Jorge Enrique Adoum y la de una generación entera como «seducida» y «casi aplastada por lo telúrico y lo histórico». Es una poesía enraizada en la búsqueda de la identidad nacional y «los orígenes ancestrales»; de ahí que «la gran presencia, la desmesurada presencia de lo descriptivo geográfico [...] y las innumerables expediciones hasta los orígenes ancestrales»²¹ se hayan transformado en entes de imaginación poética; tales «expediciones ancestrales» son factibles en los poemas de Adoum cuando pregunta por el origen y «los cántaros» («Baraja de la patria»: 46), cuando sale a «buscar raíces, / relejendo la tierra

como una carta sin / ortografía» («El pan nuestro»: 29), o cuando «tocando su muerta vestidura: la paz / del tiesto, el cántaro, la vasija / de arcana temporal», pregunta, «¿quién es / el que me llama, quién ha estado / esperándome para seguir viviendo?» (27-28). Son también constatables estas expediciones ancestrales, —es decir, la búsqueda por las raíces o su identidad nacional— cuando describe: «cómo el animal de nuestra tribu / triste, yo fuera con mis uñas / a escharbar la última arcilla / que busca mi vasija» («Lamento y madrigal sobre Palmira»: 14).

Por otro lado, «la oscura seducción de su ser mestizo y sus raíces indias» motivó que la poesía de la generación del cincuenta, y en particular la de Adoum, se inclinara hacia la búsqueda de los orígenes ancestrales. Así lo explica Hernán Rodríguez Castelo al argumentar que «el impresionante marco telúrico americano», lo «convulso de sus instituciones sociales», y las «angustias urgentes de unos pueblos hundidos en la opresión, la miseria y el desconcierto, darían a esta lírica su tono desgarrado, su discurso atropellado y hasta caótico», generando así una «apasionada voluntad de denuncia»²². En efecto, toda la obra adoumiana tiene que ver con un acto de identificación, denuncia y compromiso, pues Adoum combate «desde la trinchera de su escritura la división sufrida por los países latinoamericanos» para, «desde varios frentes, contribuir a la unidad latinoamericana, convencido de la identidad de orígenes, tradiciones, cultura, idiosincrasia y problemática»²³. De manera que la lucha a favor de una nación «pura y digna», libre de colonizaciones e imperialismos que hacen de ella «una fiesta larga» («Baraja de la Patria»: 48) es

también otro de los temas recurrentes en el trabajo artístico literario adoumiano. Cabe subrayar que estas últimas anotaciones reivindican nuestro planteamiento sobre el extrañamiento de la patria, ya que el autor, «a pesar de sus ausencias transitorias»²⁴, ha estado siempre atento a los problemas sociales y políticos que se han producido en el país. Comenta el poeta que él siempre ha estado en Ecuador, aunque se vaya y vuelva; confiesa que ha formado parte de todos esos «grupillos minúsculos», como se denomina ahora a los estudiantes, los trabajadores, los intelectuales, las organizaciones sindicales, culturales y políticas mentalmente autónomas, es decir, al pueblo ecuatoriano. Por lo que se infiere que, durante el tiempo que permaneció fuera de Ecuador, siempre habrá sentido la necesidad de estar presente en su patria para combatir de cerca contra estos «obedientes dictadores cetrinos» y del «amo rubio» que, «en forma de estado imperial decide los destinos de los países latinoamericanos»²⁵.

En resumen, la temática sobre el extrañamiento de la patria expresada en los poemas de *Ecuador amargo* es el reflejo de todas estas necesidades de Adoum, ya que responde a su convicción social y de compromiso con la realidad del pueblo latinoamericano. Por consiguiente, con justa razón, Carlos Calderón Chico considera a Jorge E. Adoum como un poeta sin concesiones, duro, polémico, apasionado por la justicia, amigo de los débiles y solidario con las causas justas del hombre contemporáneo²⁶, cuestión que al mismo tiempo nos ha llevado a considerar a nuestro autor como poeta de la patria.

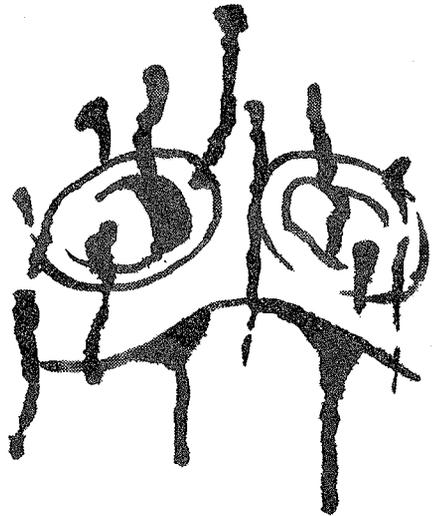
NOTAS

- ¹ Jorge Enrique Adoum: *Ecuador, señas particulares*, Quito, Ed. Eskeletra, 2000, p. 29.
- ² Jorge Enrique Adoum: *Ecuador amargo*, poesía, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.
- ³ Jorge Enrique Adoum: estudio preliminar, «Joaquín Gallegos Lara», *Biografía del pueblo indio* por Joaquín Gallegos Lara, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, p. 27.
- ⁴ Hernán Rodríguez Castelo: *Lírica ecuatoriana contemporánea I*, Bogotá, Círculo de lectores, 1979, p. 115.
- ⁵ Entrevista a Jorge Enrique Adoum en Yonkers, New York, con Jaime Montesinos, en *El Guacamayo y la Serpiente*, Cuenca, 31 (1991): p. 25.
- ⁶ Fernando Balseca: *La lírica ecuatoriana en el siglo XX: estudio sobre el pensamiento poético*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar —sede Ecuador—, 1997, p. 3.
- ⁷ Conde de Volney: *Las ruinas de Palmira*, www.volney.org, editor responsable: Harry Sauergahen, Cap. [10-05-2005].
- ⁸ *Ibid.* Cap. VI.
- ⁹ *Ibid.* Cap. II.
- ¹⁰ Pablo Martínez: *Jorge Enrique Adoum. ideología estética e historia (1944-1990)*, University of Kentucky, 1990, p. 82.
- ¹¹ Jorge Enrique Adoum: «Simón Bolívar: notas al margen del bicentenario», en *Casa de las Américas* (1984), 143 p. 65.
- ¹² Fernando Balseca: *La lírica ecuatoriana en el siglo XX... op. cit.* p. 4.
- ¹³ Jorge Enrique Adoum: *Mirando a todas partes*, Quito, Ed. Seix Barral, 1999, p. 141.
- ¹⁴ Fernando Balseca: *La lírica ecuatoriana en el siglo XX... op. cit.* p. 5.
- ¹⁵ Adoum, citado por Pablo Martínez en *Jorge Enrique Adoum... op. cit.* p. 33.
- ¹⁶ Fernando Balseca: *La lírica ecuatoriana en el siglo XX... op. cit.* p. 5.
- ¹⁷ Saúl Yurkiévich explica que en Neruda «la tierra será siempre [...] la engendradora, la que da origen y alimento, la generadora y regeneradora de la vida, su carnadura. La tierra patria aparecerá representada como madre y morada, como mujer posesiva y poseída, que establece un vínculo carnal con los hombres que la habitan». En *Fundadores de la poesía latinoamericana*, Barcelona, Ed. Edhasa, 2002, p. 237.
- ¹⁸ *Ibid.* p. 4.
- ¹⁹ Adoum, en Jaime Montesinos: *El Vcrónico enajenamiento en Jorge Enrique Adoum... loc. cit.* p. 212.
- ²⁰ Vladimiro Rivas Iturralde: «Estudio introductorio», en *El tiempo y las palabras* de Jorge Enrique Adoum, Quito, Colección Antares, 1992, p. 12.
- ²¹ Hernán Rodríguez Castelo: «La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX», en *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, Quito, (1979), 3, p. 261.
- ²² *Ibid.* p. 224.
- ²³ Pablo Martínez: *Jorge Enrique Adoum... op. cit.* p. 62-63.
- ²⁴ Adoum, citado por Pablo Martínez en *Jorge Enrique Adoum... op. cit.* p. 68.
- ²⁵ *Ibid.* p. 69.
- ²⁶ Carlos Calderón Chico: *Entrevista a dos tiempos*, Quito, Ed. Universitaria, 1988, p. 10.

Lo grotesco

en la cuentística
de César Dávila Andrade

Por Santiago Rubio Casanova



Mediante la prolongada lectura de los cuentos de César Dávila Andrade y su interpretación, se han llegado a vislumbrar algunas características en los textos davilianos que los acercan a ciertos rasgos que han sido identificados tanto por la crítica tradicional (Mijaíl Bajtín, Wolfgang Kayser) como por la actual (Wilson Yates, J.A. Adams, Susan Corey, Altom K. Robertson, Eugenio Trías, etc.) dentro de «lo grotesco». Mucho de lo que se ha teorizado con respecto a lo grotesco se encamina al registro e interpretación de «monstruosidades» en el arte. Desde que la palabra «grotesco» fue usada por primera vez para describir a una pieza de arte (la primera vez fue una obra pictórica), la monstruosidad ha sido uno de los principales elementos presentes en la obra artística. La mixtura, la mezcla de varios géneros, familias y dominios, han hecho que lo grotesco sea muy difícil de adscribir a un solo concepto o definición y que además se tenga a la monstruosidad como parte de su propia esencia, su propia indeterminación. Haciendo uso de esa misma inclinación de lo grotesco hacia lo monstruoso, me concentré en reconocer distintos símiles, comparaciones, imágenes, metáforas y circunstancias que hicieran de los personajes antes indefinibles. Para este fin, he identificado a su vez cierto proceso por el cual los personajes de Dávila Andrade pasan de ser hombres y mujeres comunes a monstruos que no terminan de definirse. Este proceso se manifiesta así: en primer lugar, César Dávila destroza a sus personajes, los transforma en harapos, en hilachas, o, como el

mismo prefiere llamarlos, en «guñapos». La «destrucción de los días» o el sino fatal (enfermedad, vicios, instintos primitivos, etc.) que envuelve a los personajes es el catalizador de dicho despedazamiento. Los personajes, una vez hechos guñapos, de inmediato se mezclarán con guñapos de otros géneros y especies, logrando así unir los referentes más disímiles. La monstruosidad será expuesta bajo la concepción misma del autor o «el cataclismo de formas». Este estudio está dedicado a explorar de forma breve y específica la manera en que los personajes son animalizados o transformados en monstruos, parte humanos y parte bestias.

MIXTURAS CON ANIMALES

¿Por qué la comparación del ser humano con animales es la más frecuente en los cuentos de Dávila Andrade?, se puede preguntar el lector al acercarse a los cuentos davilianos. En parte porque el naturalismo y el realismo social habían estimulado la idea del hombre perseguido por sus instintos e impulsos primarios hasta ser bestializado por las circunstancias, o más bien, por la sociedad circundante. Ese ya es un precedente. En el cuento *Un cuerpo extraño*, en el que el personaje principal trata de elucubrar sobre los delirios nocturnos de la mujer a la que recientemente ha dado posada, el narrador piensa:

El eco interior de estas palabras, detuvieron en mí un remoto deseo de correspondencia sensual, y me hicieron comprender que el amor que ella invocaba era únicamente espiritual, y que jamás podía dirigirse a mí, ya que rechazaba al animal, a la bestia subyacente en todo hombre.¹ (El subrayado es mío).

En esta cita se puede entrever el pensamiento del autor dentro de ese eco interior del narrador. Se encuentran, además, dos ideas en contraposición: el amor espiritual frente al deseo sensual. Es lo espiritual frente a los impulsos primarios, la sexualidad que reduce al hombre a su condición de bestia, «bestia subyacente en todo hombre». Pero los impulsos primarios de animalidad (o bestialidad en este caso) no se limitan a lo sexual. Todo tipo de bajas pasiones producen el mismo efecto, el alcoholismo, el asesinato, el morbo, etc., sumados a las circunstancias en las que deambulan los personajes, como enfermedad, miseria, angustia, inconformidad, hacen que este tipo de metáforas y símbolos sean, si no apropiadas y pertinentes, muy justificadas.

Existen algunos pasajes en los que la intención vituperante, sobre la base de las desproporciones generadas al comparar hombre y animal, se hace presente, como en el caso del cuento «Vinatería del pacífico»: «Luego comencé a engordar y ya me ves: un oso». Y, líneas más abajo: «Debían ser las doce. No dormía. Esperaba, cuando escuché los pasos de plantígrado del viejo. Salté de la cama y salté».

En fragmentos de este tipo, el tono procax, vituperante, se encuentra como un ornamento, como parte de este lenguaje cruel usado por un narrador, que describe las cosas y los personajes con la decidida intención de mostrarlos atroces. En otros cuentos se incluyen algunos otros elementos críticos, como en el caso de «La batalla». Todo el cuento está impregnado de comparaciones peyorativas en relación con la mujer, con la «moribunda». El hastío hacia ella, sus hijos y su enfermedad se hacen

presentes a través de descripciones desgarradoras sobre un entorno asfixiante. Es la batalla que se libra y desarrolla en los alrededores del hogar y, más aún, la lucha contra el asco que producen los sentimientos contradictorios que se generan alrededor del marido (el personaje principal) frente a su moribunda mujer y el mismo local; una suerte de fonda en donde el asesinato de los puercos se confunde con la agonía de la moribunda, su olor, su apariencia.

De sus labios (de la moribunda) manaba continuamente un hilo verdoso con estrías amarillas. Había sido tan gorda y tan jovial. Llamaba la atención de todos; los viejos querían pellizcarle al paso, y le susurraban alguna palabra arrugada y sucia de rancia saliva.

[...] Era de verla cuando derribaba un cerdo y lo cubría de paja seca a la que prendía fuego. Mientras las llamas danzaban sobre el cuerpo de la bestia muerta y el cerdo áspero y sustancioso crepita,ba, [...] Y ahora, allí, la bestia moribunda es ella; y yo aquí, ante este sacrificio que no me interesa ni una cáscara. Nunca he podido mirar el dolor de los otros; que cada uno se vaya al cuerno como pueda. (La aclaración es mía).

Y poco después:

¿Cómo suponer siquiera que ella empuñara tan diestramente el largo y afilado cuchillo de carnicero y redujera un monstruoso cuerpo animal a su somero esqueleto? El esqueleto era ella, y vomitaba un interminable cordón verde de cuyo extremo tiraba irrevocablemente la Muerte. [...]

Y, a propósito, ¿cómo he podido aguantar durante cinco años este ambiente de porquería nebulosa y oscura? La suciedad, grasienta y pegajosa, oliente a muerte y a sangre, enturbiaba los vasos, las botellas, los zapatos, las sábanas. En esa tenebrosa densidad, dormían, respiraban, copulaban [...]. Y ella, tan gorda y tan ardiente, sabía a cuerpo de animal recién despostado, y sus senos despedían un cálido tufo de chuleta. Eso, eso, le había entusiasmado a él durante ciertas noches de ternura y de animalidad. Adiós³. (El subrayado es mío).

Varios puntos deben ser analizados en estas citas. En la primera se ve una forma de juntar pensamientos contradictorios que es representativa de la cuentística en general de Dávila Andrade. Se presenta la enfermedad con sus rasgos repugnantes para de inmediato retrotraer un pasado que no resultaba espantoso, en el que la gordura, factor desde el cual se prefigura la metáfora con el animal (el puerco), era más bien un signo de salud y juventud. La inmundicia, la vejez y sus halagos entre «sucias y rancias palabras», aún estaban por fuera, lejanas y ajenas. Lo que otrora fueron su jovialidad y fuerza descomunal para desmembrar a una bestia, hoy están ausentes. Ahora la bestia descomponiéndose al paso del tiempo es ella y el sacrificio ya no lo realiza una gorda jovial, sino el nuevo carnicero, el marido, que no encuentra trascendencia alguna en la muerte de su cónyuge. Porque todo puede darse en armonía, orden e incluso amor, mientras el «dolor de los demás» no aparezca; desde ese preciso momento las cosas mutan, se

transforman a medias, se mezclan en lo que no puede ser sino un grotesco de mixturas emocionales que atinan el asco y la ternura, como se puede apreciar en la segunda cita. Esta propone una metáfora mucho más directa. El esqueleto del animal muerto sólo puede traer a colación la imagen viciada de la esposa. Antes el carnicero había sido ella, hoy la muerte se encarga de realizar la misma labor con su guadaña carnicera. Muerte por enfermedad en ella, por hastío en él, se manifiesta incluso en las cosas que se contaminan, los objetos que han sido ya alcanzados y capturados por toda una atmósfera funesta, que venía mostrándose desde tiempo atrás cuando aún no había alcanzado formas más concretas, como la enfermedad y el hastío, pero ya inundaba el lugar con su olor a grasa, a sangre, a muerte. Este devenir provoca al final un oxímoron que se torna brutal y descarnado. La ternura y la pasión nacen en medio de una inevitable muerte, provocando así una mezcla monstruosa en la que se podría sentir un afecto o ternura animal, pasión por hacerle el amor a un cerdo. Es *la batalla* en la que ya se ha perdido desde un principio y el ganador es la muerte que tiene como clamor final de victoria un contundente *Adiós*.

Como se dijo antes, uno de los principales desencadenantes de los grotescos davilianos será el conflicto entre lo espiritual y lo carnal. Un cuento en el que se analiza la contraposición entre la fe y el instinto es «Las nubes y las sombras». Esta vez las víctimas son los novicios de un convento, que al encontrar una foto en la que se puede distinguir a una pareja en cópula, en «abominable cabalgata» y además en «postura insólita, rara vez considerada por la casuística del

acto bestial», empiezan a fugarse del convento. Luego aparecen un par de pasajes por demás fantásticos y herméticos, que de cierta manera evocan algún fragmento del *Apocalipsis*. Un fraile encargado de los novicios divisa un día en el firmamento una vaporosa virgen celeste frente a un unicornio:

La mujer —en su inmaculada concepción de plasma elemental— tembló al descubrir las intenciones de la sagrada bestia, pero no pudo resistir al hechizo del pausado e hipnótico avance, y su cuerpo virginal comenzó a quebrarse hacia atrás. Lentamente chorreó su cabellera como una fuente de leche; sus brazos se elevaron, esperando; y sus muslos se abrieron con esa perspicacia del deseo, que halla en el abandono negligente el disfraz de su fiebre. [...] Y sobrevino la aparición del caos blanco.⁴

Dado que el fraile abandonará a posteriori el convento, negando así sus votos, este pasaje se puede tomar como la presión mental, psicológica, en la que se encuentra al clérigo al yuxtaponer su fe con su deseo. Y en ese momento vuelve el desorden, la desproporción, la confusión y así, gracias a los conflictos y al caos, lo grotesco reaparece. La siguiente descripción es elocuente:

Posteriormente, innumerables huestes de nubes brotaron de aquel cúmulo germinal y poblaron el cielo, sedientas de tierra.

Estaban allí contenidos todos los arquetipos, todos los embriones, todas las formas. El lento y silencioso cataclismo.

El alcatraz y el hipocampo; el dipodoclus (sic) y la ameiba; la oruga y el serpentario; la escolopendra y el águila; la mujer y la anaconda; el ornitorrinco y la paloma; el quelonio y la medusa; el cebú y la oropéndola; la salamandra y el tití; el escorpión y el búfalo; el faisán y el hipopótamo; la tenia y el dragón; el jabalí y el ángel. En soñoliento y mudo cataclismo.⁵ (El subrayado es mío).

Aquí se hallan las formas más variadas y la naturaleza es desafiada. Los hombres, las plantas, las cosas y las abstracciones unidas. El lenguaje científico, naturalista, está presente. En ese caos diverso y variopinto se puede atisbar esa facilidad para aunar las cosas más distantes, más ajenas entre sí; es la forma «embrionaria» de lo que se transformará luego en las metáforas y comparaciones entre los entes más disímiles. El *cataclismo de formas* aparece una vez más del enfrentamiento entre instinto y el pudor religioso (es decir, se establece el parangón directo entre los términos *grotesco* y el *cataclismo de formas*). La frase «y sobrevino la aparición del caos blanco», puede connotar algunas cosas. Puede tomarse como una referencia del semen, como resultado de germinación en el fraile luego de observar ese coito etéreo, y también puede ser visto como una alusión a la raza blanca como perpetuadora del mal, como sucede en otros cuentos como «La autopsia».

En el cuento «Cabeza de gallo», uno de los textos con mayores tintes grotescos por sus descripciones carnavalescas y la atmósfera que se crea, además de resaltar una vez más la pugna entre la fe y el instinto, se encuentra una de las

mixturas, una de las metáforas más radicales en relación con la injusticia social y sus instituciones de poder, la Iglesia en este caso. El narrador testigo se acerca poco a poco al escenario en el que todo sucederá. En la «diabólica vitalidad» del ambiente, se dará una vez más *el cataclismo*, la diversidad de formas que se mezclan y que, a su vez, lo introducen a él en un *collage* de imágenes:

La atmósfera como una matriz gigantesca empezaba a contraerse y sus musculosas paredes exprimían nuestros cuerpos hasta convertirlos en guñapos. Era aterradoramente bello ser batido y molido con los dioses y las nubes, los caballos, las mulas y las cañas y los toneles y las tiendas de colores que crujían, y olvidar todos los límites dentro de aquel fluctuante cataclismo, mar de formas y percepciones.⁶ (El subrayado es mío).

Se encuentra aquí una figura que resulta recurrente. La atmósfera como matriz, como fuente creadora y germinal de las múltiples formas, los harapos a los que son reducidos las cosas, los personajes, para luego ser rearmados con otros jirones de distintos entes, los *guñapos* de todo ser o el *cataclismo*, si se quiere. Entonces entra una vez más la contraposición, lo opuesto, el oxímoron, el sentimiento contradictorio, lo *aterradoramente bello*. El mar de formas es batido en un solo escenario, el carnaval:

Todos los peligros se tornaban curiosamente blandos dentro de la holgada y calurosa cavidad de la fiesta: una entrañable demencia les quitaba el poder de herir. En cierto momento apreté los dientes para no

ahogarme y logré recordar que me hallaba en medio del carnaval de la colina de Barrojos.⁷ (El subrayado es mío).

El carnaval aquí permite que las grotesquerías deambulen con libertad, para ser inofensivas, incapaces de provocar daño. Si bien esta perspectiva se acerca a la concepción bajtiniana del carnaval, no siempre las imágenes grotescas serán tan inofensivas.

El primer acontecimiento del cuento consiste en una suerte de concurso que se da entre los participantes, que, luego de enterrar un gallo hasta el cuello, intentarán arrancarle la cabeza con un palo mientras tienen los ojos vendados. El gallo haría el papel de una piñata, sólo que en vez de estar suspendida en el aire por algún cable, alambre o cordón, se encuentra sembrada en la tierra, como una planta a punto de ser arrebataada de sus raíces, «como una flor viva que se desesperaba por arrancarse del suelo». Cuando uno de los participantes está a punto de acertar, otro acontecimiento irrumpe en la historia y evita el siniestro. Se produce un incendio en la iglesia.

El narrador testigo es el único que se queda a desenterrar al gallo, y prefiere hacerlo antes que ir a salvar la iglesia. «Yo fui acercándome a él. Ambos estábamos alegres de que todos se hubieran marchado y de que ardiera la iglesia».⁸ Su alegría por la quema de la iglesia es un clamor en favor de la libertad, en contra de la opresión. Así, lo hará notar un poco más abajo: «Sentirse sepultado vivió y no poder aletear ya nunca ni estirar la pata con el espolón bajo la ala desplegada»⁹ [sic]. Existe entonces una búsqueda de la libertad del

hombre, primario, primigenio sin instituciones ni reglas hechas para la coerción. El símil se vuelve muy significativo en el momento preciso en que entra el personaje a la iglesia:

Yo fui de los primeros en entrar al recinto humeante de la iglesia. Todo era ceniza y mamarrachos carbonizados. Pero cuando llegamos al altar del Patrón de la Fiesta, entre los escombros renegridos y los adornos quemados, vimos el cuerpo del crucificado, que sin brazos ni piernas, apenas había sido tocado por el fuego. Su rostro, manchado de ceniza y envuelto a medias en un jirón de cortinaje púrpura que no había llegado a consumirse, adquiría un punzante aspecto de gallo de riña malttratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate.

Y de pronto, sus ojos de vidrio inertes y anhelantes, me recordaron vagamente los ojos diminutos y vidriosos de alguien a quien aquella misma tarde, había visto mirarme desesperadamente.¹⁰ (El subrayado es mío).

La comparación es clara. El desmembramiento del «crucificado» está en directa analogía con el entierro del gallo. El uno, crucificado a merced del fuego, el otro enterrado, ambos sin la posibilidad de movimiento, de defensa, de huida, a merced del fuego y de la fiesta. Ambos se salvan, apenas, de la destrucción total. Luego, la directa imagen de Cristo enrollado en una cortina púrpura provoca la visión de un gallo de pelca, sangrante en la tierra. Cada uno con su campo de batalla, en similar combate frente a la misma humanidad.

Porque César Dávila apuesta, ineluctable, por lo originario, primitivo, antes de ser corrompido por la sociedad y las circunstancias que por ella se producen. En ese preciso aspecto el hombre y el animal representan lo mismo, son naturalmente entes y no monstruos o caricaturas de sí mismos, como la mayoría de sus personajes al contacto con su entorno. En un breve ensayo sobre los cuentos de Dávila Andrade, Agustín Cueva señala:

Dios ha muerto, aun en la poesía. En adelante: «El futuro depende del perdón / que todos los animales juntos en el Hombre / otorguen a su viejo creador». La mayúscula ahora va en Hombre, no en creador. Y Dávila ratifica su elección vital, irreversible, en el poema Transfiguraciones: «Yo elijo una vez más / la bestia impura que ha de concluirme a la Nada». Elección poco sorprendente en este autor, para quien los términos humano / animal, en el sentido de alma / cuerpo, jamás han llegado a constituir oposición conflictiva (con lo cual se aparta, por supuesto, de los cánones culturales difundidos en América por el catolicismo)¹¹. (El subrayado es mío).

En la cita, Agustín Cueva hace notar un denodado esfuerzo de César Dávila por realzar el humanismo. Sin embargo, como él mismo señala, «ahora» la mayúscula está sobre el hombre y no sobre el creador. Se remarca la palabra *ahora*, pues lo que sucede en Dávila Andrade es que para dar cabida a lo grotesco debe haber un conflicto, no entre hombre, bestia, planta, cosa, abstracción, como bien resalta Cueva, sino en el

sentimiento hacia la religión. El ejemplo es bastante claro en «Cabeza de gallo» y en los otros cuentos en que se ha analizado la temática espiritual. La representación de Jesús se denomina «el crucificado» pero más por ponerla en parangón directo con el gallo enterrado. La mutilación y el hecho mismo de llamarlo de esa manera implican destacar a Jesús como hombre y no como deidad. Tanto uno como otro son víctimas de los hombres. El hombre es víctima y victimario y sólo dentro de esa oposición de pensamientos, ante la necesidad de enfrentar al hombre con el hombre (ser humano) nacen los oxímora, lo grotesco, el Jesús-gallificado y el gallo crucificado.

Como ya se mencionó, se ha analizado aquí de forma específica las mixturas entre personajes y animales. Los guiñapos se entrelazan, no obstante, también con vegetación, con objetos, máquinas, entre otros elementos. Sin embargo, se ha decidido tomar este tipo de mixturas con animales por ser las más significativas, representativas y numerosos en la cuentística davihana. Si bien los elementos encontrados en los cuentos tienen mucha importancia dentro de la riqueza del discurso de Dávila, no se ha pretendido catalogar dicho discurso como grotesco. Los rasgos y características que se han presentado y analizado son sólo una muestra más de la multiplicidad de lecturas que se pueden efectuar en textos de valor. Si bien es un análisis breve, se ha tenido por intención sólo abrir una puerta más para posteriores investigaciones y estudios que fortalezcan la actividad crítico-literaria, y, por sobre todo, ayuden a difundir lo imprescindible de las letras del Ecuador.

NOTAS

¹ César Dávila Andrade, *Trece relatos*, Cuenca: Cuadernos ecuatorianos, 1960, p. 51.

² César Dávila Andrade, *Obras completas*, Cuenca: PUCE S.C.-Banco Central, 1984, p. 24.

³ César Dávila Andrade, *Trece relatos*, pp.14 -15.

⁴ César Dávila Andrade, *Obras completas*, p. 82.

⁵ *Ibíd.*, p.83. Otra referencia similar se encuentra en el poema *Catedral salvaje*. Sobre aquello Jorge Dávila Vásquez, de forma explícita, dice, mientras cita el poema de Dávila Andrade: Pero, sobre todo, es «Catedral, cataclismo de monstruos y volúmenes...». «Catedral de la altura, rezada por millares de insectos y de cóndores!». Jorge Dávila Vásquez, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*, p. 202.

⁶ César Dávila Andrade, *Cabeza de gallo*, Cuenca: Cuadernos ecuatorianos, 1970, p. 5.

⁷ *Ibíd.*, p. 6. Como dato complementario en relación con la familiaridad de Dávila Andrade con respecto al carnaval y la fiesta, existe el testimonio de Jorge Dávila Vásquez sobre una fiesta lírica celebrada en Cuenca en el tiempo de César Dávila: «[...] Por ejemplo, la élite burguesa cuencana celebraba desde principios del siglo la Fiesta de la Lira, expresión cabal de un espíritu profundamente provinciano y reaccionario. Desarrollada en un ambiente que mezclaba el gusto campestre, un tanto pastoril, y el disfriz seudoclásico, con musas, coronaciones de maestros del *gay saber* y otros ritos caricaturescos, fascinó a muchas mentalidades no muy progresistas, hasta el extremo que se intentó resucitarla hace un tiempo, con estruendoso fracaso, por suerte. Dávila fue galardonado en algunas de las últimas convocatorias de esa fiesta, que era también un concurso poético, pero ese triunfo sólo fue la momentánea imposición de los valores líricos —por evidentes, por innegables— de un poeta ciertamente extraño al medio convencional, provinciano y hasta adverso de entonces, nada más: Jorge Dávila Vásquez, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*, p. 44.

⁸ César Dávila Andrade, *Cabeza de gallo*, p. 9.

⁹ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 11.

¹¹ Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas*, s/l: Editorial Planeta del Ecuador S.A., 1986, p. 151.

Algunos derroteros de la literatura ecuatoriana actual

Por Jaime Peña Novoa



Este trabajo tiene por objeto formular algunas reflexiones sobre la literatura ecuatoriana contemporánea, desde mi experiencia directa de lector y editor. Reto difícil, ambicioso, sobre todo por la amplitud del tema propuesto y porque no me asisten las herramientas de que está provisto un crítico literario con formación académica específica.

De modo que no me queda otra opción que trabajar en este propósito, a partir de aquellos textos con los cuales he estado en contacto directo, en razón de mis labores cotidianas de lector y editor, y que han visto la luz en el período comprendido entre marzo de 2004 a agosto de 2005.

AUTORES ECUATORIANOS
PUBLICADOS ENTRE MARZO
DE 2004 Y AGOSTO DE 2005

A continuación, el detalle de los libros de autores ecuatorianos, en el ámbito literario, publicados en el período mencionado, con intervención directa de quien suscribe estas reflexiones:

- *El lagarto en la mano*, de Juan Andrade Heymann.
- *La romería del carpintero*, de Mario Conde.
- *Al andar*, de Sara Vanégas.
- *Donde los volcanes se visten de nácar*, de María Antonieta Sevilla.
- *El mono de la pata de palo*, de María Antonieta Sevilla.
- *Viaje a ninguna parte*, de Jennie Carrasco.
- *Estampas de mi ciudad*, de Alfonso García Muñoz.
- *Obras escogidas*, de Demetrio Aguilera Malta (Cuentos / El Jaguar / La isla virgen).

- *Obras escogidas*, de Jorge Icaza (Cuentos / Huasipungo / El chulla Romero y Flores).
- *Obras escogidas*, de Alfredo Pareja Diezcanseco (Hombres sin tiempo / Las pequeñas estaturas).
- *Que trata de unos gatos y nuevos poemas*, de Euler Grandá.
- *A un paso del cielo*, de María Antonieta Sevilla.
- *Quito: testimonio y nostalgia* Vol. V, de Edgar Freire.
- *Los sueños de Natalia*, de Francisco Delgado.
- *Los años de la fiebre*, de varios autores, con Ulises Estrella como editor.
- *Los malditos amantes de Carolina*, de Vicente Cabrera.
- *El preguntón*, de Francisco Delgado.
- Traducción al inglés del libro *Pique, Pique, el piquero de colores*, de Elsa María Crespo.
- Traducción al inglés del libro *¿Hay alguien aquí?*, de María Fernanda Heredia.
- Traducción al inglés del libro *El contagio*, de María Fernanda Heredia.
- *La isla virgen*, de Demetrio Aguilera Malta.

De manera independiente conviene mencionar otros tres libros en cuya aparición se ha contribuido profesionalmente, y que salen bajo el sello editorial de Báez Editor:

- *Eses fatales*, de Sonia Manzano.
- *Profanación de la palabra*, de Leticia Loor.
- *Memorias de viento y mar*, de Rafael Illingworth Icaza.

INFERENCIAS

En congruencia con lo mencionado en la introducción, (no hablar sino de aquello de que tenemos conocimiento directo), nuestras reflexiones posteriores se

limitarán a inferir, a partir de las obras arriba enumeradas.

Considero que el listado anterior es susceptible de diferentes aproximaciones, a través de las cuales quizá sea posible esbozar algunas líneas que dibujen una perspectiva para la literatura ecuatoriana actual:

Se mantiene vigente la lectura de los clásicos de la literatura ecuatoriana: véanse los libros de Icaza, Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta. Incluso, podríamos decir que las relecturas de sus textos nos llevan a nuevas valoraciones sobre sus aportes.

Existe, además, en el caso de Icaza, la coincidente aproximación de la celebración del centenario de su nacimiento, lo que justifica adicionalmente el hecho de poner a disposición de los lectores la mayor parte de sus obras.

Hay autores con una consolidada obra literaria y que continúan haciéndose presentes con nuevas producciones, como el caso de Sonia Manzano, que siendo sobre todo poeta, incursiona nuevamente en la novela; y de los poetas Euler Grandá y Sara Vanégas, que mantienen su camino dentro de la lírica.

Existen escritores que se hallan en plena construcción de su universo textual, como es el caso de Leticia Loor y Rafael Illingworth Plaza, de Guayaquil, y Mario Conde, de Quito. Los tres lo hacen con textos narrativos.

Hay autores ecuatorianos poco conocidos en el Ecuador porque han desarrollado su obra en el exterior, como el caso de Vicente Cabrera Funes, profesor de literatura en la Universidad de Minnesota, Estados Unidos. Con su última obra, *Los malditos amantes de Carolina*, ratifica su línea literaria: sus historias parten y vuelven hacia pequeñas poblaciones rurales de la provincia

del Chimborazo, y el habla de sus personajes matiza el lenguaje literario.

Diríamos que casi existe un equilibrio entre hombres y mujeres como autores y autoras de las obras antes enumeradas, lo que subraya el avance de la mujer en el ámbito de la creación literaria. Ciertamente que su presencia es más visible en la actualidad, especialmente en el ámbito de la literatura infantil y juvenil y, además, algunas de ellas con notable éxito editorial.

Sin tomar en cuenta a los escritores fallecidos, cuyas obras se han editado en el período señalado, advertimos que la mayoría de los autores y autoras vivos están radicados en Quito; hay tres autores que viven en Guayaquil, una en Cuenca y uno en Estados Unidos.

Pienso que estos datos nos hablan de una geografía de la producción literaria que quizá refleja las desigualdades de acceso a la posibilidad de ser publicados, hecho que repite y refleja las inequidades que caracterizan a nuestra sociedad en muchos otros ámbitos.

Es interesante destacar el hecho de que cuatro de las obras publicadas: *Romería del carpintero*, *Eses fatales*, *Profanación de la palabra*, *Memorias de viento y mar*, surgen en contextos nuevos que posibilitan su apareamiento: en el primer caso, gracias al Concurso de Literatura Infantil «Alicia Yáñez Cossío», promovido por el Patronato del H. Consejo Provincial de Pichincha; en el caso de los tres restantes, al amparo de un sello editorial joven, Báez Editor, impulsado por el escritor Marcelo Báez, de Guayaquil.

Si prestamos atención al género, podemos obtener los siguientes resultados: un apabullante predominio del narrativo (21 de 24 títulos; dos de poesía: *Al andar* y *Que trata de unos gatos*

y nuevos poemas, y uno de ensayo: *Los años de la fiebre*.

Dentro del predominio narrativo, se destaca el cuento en la preferencia de muchos autores, y las novelas son menos numerosas. El ensayo se mantiene en una posición minoritaria en las obras de reciente aparición.

Hay una literatura que gira en torno al tema de la identidad, como el caso de *Estampas de mi ciudad, Quito: testimonio y nostalgia*, ahora que el tema de la «quitología» ha cobrado una determinada especificidad en la reflexión de ciertos autores, y *La romería del carpintero*, que responde a una propuesta del Patronato del H. Consejo Provincial de Pichincha de favorecer la recuperación de la identidad provincial, mediante el rescate de leyendas, tradiciones y otras manifestaciones de la cultura popular.

Existen materiales que giran en torno a temáticas que no habían sido tema central en la literatura nacional, al menos de manera intencional, pero que empiezan a cobrar importancia en libros como *Donde los volcanes se visten de nácar*, *El mono de la pata de palo* y *A un paso del cielo*, todos de la misma autora, que promueven el respeto a diversos hábitat de la pródiga naturaleza ecuatoriana.

Se percibe una significativa presencia de libros y de autores que se han dedicado a escribir para niños y niñas, tendencia que se consolida y se fortalece en el contexto ecuatoriano y que ameritaría un análisis formal por parte de la crítica literaria profesional, a fin de que se le otorgue el estatuto que merece, al que todavía se le valora como un subgénero o una subliteratura.

También sería bueno considerar en este tema, para hacer las ponderaciones

necesarias, que en Ecuador se originan y se auspician dos concursos internacionales de literatura, uno infantil y otro juvenil, que potencian el desarrollo de este nuevo ámbito de la literatura y que, desde esta geografía, han surgido autores que han cobrado una dimensión internacional, al trascender su obra hacia España y México, y al ganar premios en certámenes literarios promovidos en el exterior, como el caso de María Fernanda Heredia.

Asimismo, debe mencionarse el hecho de que una editorial mexicana (Ediciones Castillo) y una española (Algar Ediciones) han obtenido autorización de la editorial ecuatoriana que dirijo, en este mismo período, para publicar en sus respectivos ámbitos geográficos dos obras de su fondo editorial de literatura infantil.

Cabe destacar, también, el significado que podría tener la traducción de obras de autores ecuatorianos al inglés, como en el caso de las obras *Pique*, *Pique, el piquero de colores*, *¿Hay alguien aquí?*, *Contagio*, que aunque por el momento sólo apuntan a atender a la demanda de materiales literarios de calidad que se genera en los colegios para la enseñanza del inglés, podría abrir la demanda de estos materiales en otros mercados, como el de Estados Unidos.

Quisiera señalar, también, que entre las obras publicadas hay dos, *Estampas de mi ciudad* y *El preguntón*, que asumen el humor como eje central de su propuesta literaria.

Podría decirse que casi ya no existen temas tabú para la literatura ecuatoriana y llama significativamente la atención que quienes se atreven a llevar adelante su reflexión sobre estos sean,

precisamente, mujeres. Para ilustrar, tenemos el caso de la novela *Esas fatales*, de la autora Sonia Manzano, obra en la que se aborda la temática del lesbianismo.

Existen indicios de que se mantiene vigente una literatura enmarcada en el feminismo, que explora desde la identidad individual de la mujer, a la que le asisten derechos de igualdad en la tarea de vivir una vida plena, hasta el análisis de sus roles sociales. Nos parece que dentro de esta perspectiva se enmarca la obra *Viaje a ninguna parte*, de Jennie Carrasco, y algunos de los cuentos de *Profanación de la palabra*, de Leticia Loor.

Para cerrar, creo conveniente enfatizar una idea que surge como resultado luego de las reflexiones que antes se han expresado: cuando hablamos de literatura ecuatoriana ya no es posible quedarse en las obras clásicas, en los nombres de los padres de nuestra literatura, ni en las corrientes del indigenismo, del romanticismo o la literatura con contenido urbano. Nuevos nombres, nuevas exploraciones, nuevas temáticas están presentes en el ámbito actual de la literatura ecuatoriana.

En paralelo, asistimos a un enorme y vertiginoso desarrollo de una literatura para niños y jóvenes, auspiciada por editoriales consolidadas en nuestro medio y por certámenes de literatura nacional e internacional, en sociedad, además, con propuestas estéticas de jóvenes ilustradores, hecho que reclama una valoración y un reconocimiento formal, incluso el de la Academia. ¿Estarán preparados los críticos, los docentes, las universidades para dar este paso? 🖐







Charo,

o la incertidumbre de una actriz

Por Javier Cevallos

Charo Francés tiene la mirada de una niña. Sus ojos parecen estar animados por otras vidas que los atraviesan, sin cesar, mientras ella habla. Su voz está llena de significados, de registros, de detalles. De ahí la dificultad de transmitir toda la riqueza del gesto, del tono de la voz, de los largos silencios que hacen de esta conversación una gran experiencia. Escuchar y ver a la actriz es como presenciar el nacimiento de uno de sus personajes. Al final de todo aquello, sólo quedan las palabras.

Entrevistar a Charo no fue fácil, su tiempo está repartido entre el trabajo actoral y la enseñanza. Una entrevista que no pudo ser grabada fue el pretexto para retomar la conversación, en los camerinos del teatro Sucre, a dos horas de iniciarse el espectáculo.

Estábamos hablando sobre tu relación con el público, como actriz y como personaje. Me decías que no consideras que un público se forme, sino que un público siempre será cambiante.

Yo creo que el desarrollo de un público depende de un desarrollo

general, como país. El desarrollo cultural, el desarrollo económico, el desarrollo político, son los que hacen que el público se modifique o no. Me parece un poco arrogante pensar que somos nosotros los que formamos al público; pienso que no. Es decir, no sé cual es el promedio de visitas al teatro, por habitante, durante el año, pero siempre he oído aquello de: *«¡Eh! el público se está formando»*. Yo no comparto esa opinión, creo que es muy osado pretender que somos nosotros los que podemos formar o no al público, ¿no es cierto? Porque esa formación está ligada a una formación de carácter general, como individuos ¿no? (risas). Eso en cuanto a la formación.

En lo personal, como actriz, ¿qué tipo de relación has mantenido con el público a lo largo de toda tu carrera? En los últimos años, Malayerba ha trabajado en espacios más pequeños, más íntimos, con un público más reducido. ¿Eso provoca diferencias al momento de trabajar en el escenario?

A ver, primero mi relación con el público: yo he tenido o puedo personificar a un sólo público (sonríe); bueno, dos: mi mamá, la primera vez que me

vio en teatro profesional, y mi primer esposo, Ramiro Navarrete (pausa), con quien mantenía una relación personal, pero teníamos una relación también como público y actriz. Son esos dos públicos los que creo que han sido determinantes en mi vida. Ambos provocaron en mí un deseo específico de dar algo a las personas que están ahí, un deseo de ser impecable.

Pero con el público en general, obviamente, no he tenido una relación específica, puesto que el público es un concepto y, desde el escenario, uno sabe que son la otra parte de uno, la otra mitad de uno. No sé si se puede llamar conversación a lo que se produce durante una función, pero de todas maneras es una entidad global. Desde ese punto de vista, no puedo definir cómo es: hay públicos más bulliciosos, hay públicos más recatados, hay públicos más inhibidos o menos inhibidos para expresarse. He tenido públicos que hablan mi idioma; otros que no hablan mi idioma, a quienes la textualidad les ha llegado indirectamente, como los subtítulos de las películas, o a través de audífonos, con intérpretes; he tenido públicos de mi misma raza o cultura, o ambas cosas; públicos que no pertenecen a mi cultura... Entonces, cada público se comporta igualito que yo: según dónde está, o según el nivel de identidad o identificación que logra obtener durante la representación.

En cuanto a mis personajes, gozan de la posibilidad de imaginar que las personas del público son siempre sus parientes, o que son las olas del mar, o que son los árboles del bosque. Para mis personajes es muy fácil la relación, porque mis personajes establecen y definen al público.

Si comparas a este público, cercano, íntimo, que está a menos de un metro de dónde tú estás, con un público de teatro convencional, que esté alejado, ¿qué cambia, qué te resulta más fácil, más difícil, en qué se modifica tu situación?

Bueno, obviamente hay una mayor intimidad con el público en un espacio más cercano, pero a veces también puede ocurrir que se *invada* el espacio. Todo ser humano necesita un espacio vital mínimo en el cual nos sintamos seguros y que debe ser respetado por los demás, salvo cuando estamos en una relación de intimidad voluntaria. En el caso del escenario, cuando uno está como individuo y además como personaje, es como que, al ser dos a la vez, ocupamos más espacio; y ese mínimo vital que yo, Charo, en la vida cotidiana, requiero en el caso del escenario se duplica, por decirlo de alguna manera.

No tengo idea de la cantidad exacta de ampliación, pero obviamente es necesario un espacio mínimo. Cuando ese espacio mínimo está preservado es muy fácil establecer comunicación con el público, pero, de todas maneras, el nivel de exposición o delación al que uno está librado siempre es mucho mayor en este espacio que en uno como en el que estamos hoy: el teatro Sucre, un teatro a la italiana, convencional o clásico, donde hay varios metros que te separan del público. En ese caso uno está más seguro, ¿sí?, uno puede seguir ocultando esas cosas que todo ser humano oculta y que los personajes también ocultan.

Entonces, si bien puede haber, teóricamente al menos, una mayor dificultad para establecer una relación íntima con el público cuando está lejos, esto es un poco contradictorio: por un lado uno se

siente más seguro porque está más alejado, uno puede mantener mejor sus secretos, y por otro lado la intimidad que se requiere para comunicarse con el otro tiene un grado un poquito mayor de dificultad.

De todas maneras, en el Malayerba, dada nuestra vida como grupo, variamos mucho de espacio: está nuestro espacio cuna, nuestro espacio madre, la Casa Malayerba, donde trabajamos con mucha cercanía al público, pero como giramos mucho tenemos internalizada, creo yo, una capacidad de alargarnos y encogernos, porque nos toca dar funciones en espacios muy diversos ¿no?

Sobre esta «evidencia» en que se pone el actor: ¿en qué otros casos te sientes así, de cierto modo indefensa, en el escenario?

Siempre. Es decir, siempre hay un grado de indefensión mucho mayor que en el de la vida real, puesto que en la vida real, a no ser que haya un acontecimiento sorpresivo, desde que se sale de casa se tienen puestas, colocadas junto con las ropas, las defensas (ríe). En el escenario se supone que no: estar en el escenario requiere la indefensión, requiere quitarte las ropas del disimulo para intentar acceder al estado creativo. Entonces, sí, hay un grado de indefensión permanente en escena. Ese es, para mí, el estado único, el estado-condición para llegar a crear.

Hablábamos también sobre la educación. ¿Cómo enseñar teatro?

Creo que, con frecuencia, hay un concepto difundido de que el profesor de teatro, o el maestro —como gustan algunas gentes llamar—, tiene algo de mago, algo de adivino, algo de terapeuta, algo de autoridad. Se le otorga con

frecuencia, al profesor de teatro, una serie de... cualidades en las que yo no creo.

Yo pienso que son las preguntas que se haga el profesor las únicas que van a poder guiar siempre como tales —como preguntas— la búsqueda del actor en formación hacia sus propios canales creativos. No hay un mensaje que transmitir por parte del profesor hacia el *diz-qué* educando, mensaje con el que el educando pudiera ya transformarse en actor, ¿no?

Pienso que quienes creamos un espacio para las personas que quieren ser actores estamos conscientes que podemos transmitir una ética, que podemos transmitir, incluso, una filosofía o ciertos aspectos sociológicos de la función del actor en la sociedad; podemos transmitir nuestros ideales políticos, si somos conscientes de ellos; pero, en lo que respecta a la creación, únicamente podemos facilitar las condiciones, las circunstancias que creemos van a propiciar un estado de libertad en el otro que, a la vez, pueda llegar a generar la experiencia creativa del actor.

Esas preguntas que te haces como maestra, ¿te las haces también como actriz?

Claro, ese es el origen. Yo lo único que sé, lo sé a partir de las vivencias como actriz (es mi caso, no digo que tenga que ser el de todo el mundo: yo no sé cómo será en otros casos), de donde surge el no saber, y el no saber es lo único que me produce preguntas. Yo diría que la verdadera condición de alguien que quiere echar una mano, didácticamente hablando, es que la persona que pretende guiar al otro, o proporcionarle alguna herramienta técnica, sea una persona que (pausa larga) ha

cometido muchos errores, que muchas veces no ha sabido —y que ojalá siga no sabiendo—, para que entonces haya en esta persona una investigación activa que pueda transmitir.

¿Cuál sería tu ética personal, como actriz, tu compromiso?

Bien, (duda) yo tengo un termómetro que me da claridad... sobre la noción de lo que estoy haciendo... es un termómetro que ¿cómo explicar?... nunca he hablado de esto, lo sé de alguna manera, pero nunca he hablado de esto... yo creo que, en el fondo, es solo profundo respeto hacia mí misma. Mientras no haya nada que denigre mi ser (lo estoy definiendo por vía negativa pero eso es lo primero que se me viene a la cabeza, ¿no?), mientras mi dignidad esté intacta (pausa) tengo un principio o un fundamento ético. Mientras yo no sea testigo imparcial de nada de lo que ocurra a mi alrededor, mi ética está intacta; mientras yo no sea objetiva frente a la injusticia, frente a la humillación del otro, mi ética está intacta.

Yo pretendo, y ese es mi compromiso, vivir y trabajar en un grupo de teatro, y que ese grupo de teatro sea como una pequeña unidad, una pequeña célula social donde las relaciones no estén atravesadas por el dinero, por el interés propio, sino por la solidaridad. Creo que esa es la clave de lo que pretendo ser o hacer a diario en el teatro. Ojo, no estoy diciendo *soy*, no estoy diciendo *lo consigo*: a veces me traiciono... a veces me ofusco... y atento contra mi ética. Pero, digo, esto es lo que intento: creer que el mundo puede ser como no es.

Es un lugar común hacer esta pregunta: ¿se puede vivir del teatro? La pregunta más bien sería: ¿se puede vivir con el teatro? Siendo el teatro, como tú lo defines, este espacio de la duda, de la incertidumbre, donde puedes llegar a traicionarte. ¿Cómo sobrevives tú con el teatro?

Yo pienso que se puede vivir del teatro y que la gente, sin vergüenza, vive del teatro (pausa). Pero, obviamente, como lo decías al preguntar, esa pregunta para mí no tiene sentido: yo no vivo *del* teatro, espero no vivir de nadie (sonríe). Espero vivir *en* el teatro. Si el teatro es un lugar de incertidumbre ¿cómo vivir en él? Yo me pregunto ¿cuál es el estado del ser humano sino la incertidumbre, ese creer que no se sabe nada?

Creo que, generalmente, hablamos de vivir con un preconcepto: tener un marido —en el caso de la mujer—, una casita, un perro, unos hijitos, creo que en ese orden (ríe) y luego muchas cosas para enchufar en la casita. Yo creo que si el ideal, o la idea cuando menos, de vivir es esta, pues yo no sabría qué contestarte respecto a cómo hacer compatible lo uno con lo otro.

Pero yo no estoy muy interesada en enchufar cosas, quiero decir, no estoy muy interesada en este modelo de vida, no por pose, no porque *¡ay!, soy diferente, ¿ves?*, sino porque yo crecí en un modelo, ¿cómo lo diría?, perfecto de lo que acabo de enunciar: mi papá y mi mamá y los hijos y la casa y el carro y la tele y la lavadora y la refrigeradora y la aspiradora y la encendedor... Luego mis papás, a partir de que cumplí 12 años y a propósito de un evento familiar muy fuerte, entraron en una época de desamor y nosotros fuimos muy infelices (pausa).

Es decir que yo no desconozco este modelo para ser, no sé, para ser nada. Ya lo viví y lo viví muy mal: mis papás eran muy católicos e iban a misa y comulgaban y nos confesábamos y... y yo fui muy infeliz. A mí no me gusta nada de eso, pero no por onda sino porque yo salí de mi casa con la firme resolución de no ser infeliz toda mi vida y de intentar no hacer infelices a los demás. Esto no quiere decir que mis papás... es decir, mi mamá era más buena que el pan y la adoro y hasta ahora la extraño y todavía me hace falta, es el modelo el que no me hizo bien.

Creo que nosotros no vivimos más en la incertidumbre que aquellos que tienen cosas para encharcar, sino que tenemos más conciencia y más práctica de esa incertidumbre.

¿Cuándo sales al escenario mantienes a tus dos referentes sentados entre el público?

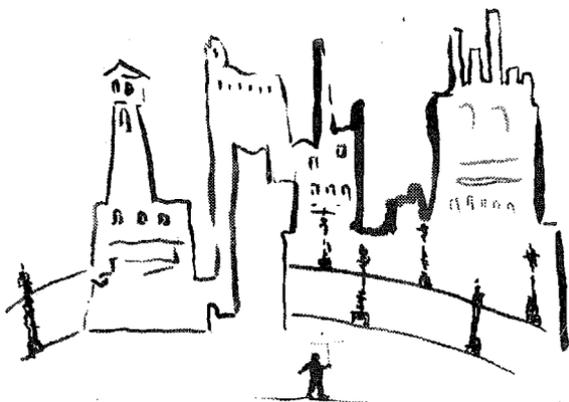
No de una manera consciente en todas las ocasiones. Yo tengo la costumbre de dedicar las funciones. Yo sola, conmigo misma. A veces veo un niño al venir hacia la función (pausa) y algo se queda dentro de mí. Veo a ese niño, que seguramente no va a poder leer a García Lorca, que no va a poder disfrutar de algunas cosas a las que pienso que tiene derecho todo individuo, y entonces le dedico la función a él.

Quiero decir que quien está presente cuando voy a iniciar una función es algo que depende mucho de los acontecimientos que ocurren en mi alrededor. La memoria de lo pasado siempre está en mí y me constituye, o sea que podría decir que ellos dos también están presentes. Pero, no sé, el mundo es tan activo que produce cosas a diario, miles

de cosas que me golpean, entonces, como te digo, cada función suele tener un público físicamente presente o ausente: el público de mi memoria o el público que, por alguna circunstancia, está lejos de mí, pero con el que puedo sentirme vinculada como individuo.

El tiempo se acaba, sus compañeros le apremian a entrar en el escenario. Un último ensayo antes de la función que celebra los 25 años de Malayerba. Charo apaga su cigarrillo, sonríe, sus ojos se encienden. Al *¡muchas gracias!*, ella le añade con rapidez un *¡muchas de nadas!* Antes de salir de los camerinos, y habitar ese teatro en el que se siente viva, se vuelve, sonríe y se despide: *¡Lo logramos!* ✨





PANORAMA





3

episodios

en la historia del cine ecuatoriano

Por Manolo Sarmiento

I. UN SUEÑO:
LOS GUANDOS *IN TECHNICOLOR*

La mejor película ecuatoriana que recuerdo es en realidad un boceto construido con retazos de filmes no filmados, o filmados de manera improbable y en secreto, como en el invento de Paul Auster en *El libro de las ilusiones*. La veo a veces en sueños. Se trata de piezas de un rodaje inconcluso donde el guionista se llama Joaquín Gallegos Lara y el director Augusto San Míquel. Es un delirio cursi, lo sé, pero es la única imagen que tengo del pasado de nuestro cine. La imagen de un magistral narrador que esbozaba en las

ochenta páginas inconclusas de *Los guandos* la perfección narrativa del cine clásico y la de un burgués descarriado que filmó cinco largometrajes desaparecidos. A veces imagino también a Joaquín Gallegos convertido en guionista de Hollywood —destino para el que estaba más que dotado— escribiendo en una habitación de un hotel de Los Angeles guiones exóticos y exactos para un productor parecido a Pedro Saad; un Pedro Saad dotado de la misma elegancia literaria y de la misma pasión que el original, pero que llega a acuerdos esta vez con la alta jerarquía de la industria fílmica. Al igual que en *La Gloriosa*, en mi sueño la transacción también es fallida y todo termina muy mal entre los amigos. Joaquín lo lamenta, porque

había comenzado a adaptar *Los guandos*, y tenía la esperanza de que esta vez el relato tuviera una continuidad más feliz que la que tuvo con Nela. Había elegido como imagen de inicio la de Berta en el momento en que se clava la ampolleta de morfina en el muslo. Pero luego el sueño se desvanece y ya no es Joaquín Gallegos quien escribe en un hotel de Los Angeles. Es Sebastián Cordero y Berta es una lesbiana cuencana que prepara sus aventuras cróticas por Internet. Así sueño esa película, nunca la termino o a veces la interrumpo con una pesadilla más reciente.

II. UN CUENTO DE HADAS: POR UNA LEY DE CINE

Los hermanos Gustavo e Igor Guayasamin, como si fueran nuestros hermanos Lumière, dieron nacimiento al moderno cine ecuatoriano en 1980. En ese año idílico de nuestra historia reciente, estos jóvenes cineastas filmaron la película manifiesto de su generación, *Los bicleros del Chimborazo*. Todo cuanto hay en esta película es emblemático: la montaña sagrada y su maná, los símbolos esenciales de la madre tierra, el agua, el viento, el metal, la calle de la ciudad serrana, espacio de suciedad donde deambula el indio alcoholizado y donde se murmura su lengua incomprendible. Cuando vi esta película por primera vez me impresionó el enorme esfuerzo de realización que debió demandar a fin de alcanzar toda esa complejidad discursiva. Un esfuerzo que atribuyo, sin dudas, no solo a la pasión de unos cineastas emprendedores, sino por sobre todo a un compromiso político y estético manifiesto. Una decena de películas se hicieron en esos años con ese mismo pulso. Había en los

autores de todas ellas la clara conciencia de que estaban desarrollando un acto de enunciación original. Era nuestro primer cine, el primero del que íbamos a tener memoria plena porque todo lo anterior, que fue muy poco por lo demás, ya no existía o existía en fragmentos dispersos y extraviados. Es un cine que arriesgó una mirada en torno a los temas de la realidad social y que, en cierto modo, se jugó la piel en ello. Significativamente, todas sus películas terminaban con un rótulo que se volvió parte de su discurso visual. Este rótulo decía: «Por una ley de cine», y se convirtió en el estandarte de la Asociación de Cineastas del Ecuador (Asocine) que ellos mismos fundaron.

Pero ese cine de riesgo y compromiso no consiguió trascender los años 80. Como nos suele suceder, la cronología nos jugó una mala pasada y resultó que estos cineastas habían llegado demasiado tarde —diez, veinte años más tarde— al «cine nuevo» de América Latina. Llegaron cuando ya Glauber Rocha moría (1981) y sus ideales se volvían institución con el nacimiento del Festival de La Habana en 1978 y de la Escuela de San Antonio de los Baños en 1986. Cuando los conocí, ya todo aquello había terminado en Ecuador, esas películas fueron un breve momento de entusiasmo que no prosperó y el único fruto visible que de ese fugaz movimiento queda hoy acaso sea la Cinemateca de la Casa de la Cultura creada por Ulises Estrella. La derrota de este movimiento artístico se plasma en dos hechos fundamentales: la inexistencia de una ley de fomento cinematográfico —lo que significa, más profundamente, que no consiguió que el Estado reconociera la importancia de una

comunicación audiovisual independiente— y la inexistencia de una escuela de cine donde su práctica, sus preocupaciones y sus motivaciones —políticas, éticas, estéticas— se pudieran reproducir y, sobre todo, pudieran evolucionar y hasta confrontarse con las motivaciones de las nuevas generaciones. La derrota, naturalmente, fue de toda la generación que vivió la imposición de esta coherente confusión de valores que nos gobierna desde 1976 y que los expertos llaman *neoliberalismo*. La consigna que llamaba a luchar «por una ley de cine» fue olvidada mientras muchos de los miembros fundadores de la Asociación de Cineastas, a medida que se iban aburguesando y olvidando del cine, llegaban a ocupar importantes posiciones en la jerarquía del Estado, de la televisión privada y de la producción publicitaria, y dejaban para sus ratos libres de diciembre el ritual paseo a La Habana, donde se fotografiaban con García Márquez, Fidel y Fernando Birri. Ni siquiera aquellos que entraron en la tendencia social demócrata, que ha tenido una importante presencia parlamentaria en el Ecuador de estos 25 años, fueron capaces de persistir en esa demanda. Mi impresión es, muy atrevidamente, que nunca comprendieron muy bien en qué consistía aquello que demandaban, cuál era la esencia de ese reclamo. A tal punto llegó aquello que, en el estado actual de las cosas, ha desaparecido por completo del panorama cultural y, más aún, del panorama político ecuatoriano la idea misma de que la imagen de cine sea un contenido necesario para el desarrollo nacional y que, por lo tanto, debe ser financiada por los contribuyentes, en particular por aquellos que lucran de la exhibición cinematográfica y del

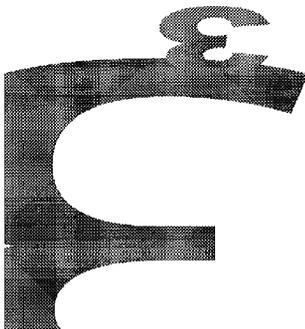
espacio radioeléctrico público: las salas de cine y las emisoras de televisión. Esa idea fue devorada, como lo está siendo, en la configuración urbanística de nuestras ciudades, la idea del espacio público.

Esa es, a mi manera de ver, la consecuencia más desalentadora de aquella derrota en el campo del cine, pues, a fin de cuentas, ¿qué es un cine nacional? Más que la unificación de contenidos o formas, un cine nacional es la defensa de un espacio de producción y difusión independiente y sostenible, o dicho con otras palabras, la necesidad de conservar y proteger el contacto con el público, con nuestro público, de dialogar con él, de intercambiar contenidos, de hacer algo de montaje con él (en el sentido en que en la esencia del cine está la contradicción, la puesta en relación de ideas, de contenidos). Esa es la mayor tragedia del cine que hoy se está haciendo en Ecuador: que no se hace para nadie, o lo que es peor, que debe optar entre dos públicos radicalmente opuestos: o se «rebaja» para alcanzar al público de la televisión —asumiendo sin beneficio de inventario las perversiones ya establecidas de ese medio— o se hace para los jurados internacionales de los grandes festivales. Fuera de esos escenarios, el intercambio con el público ecuatoriano está roto.

Es en medio de esa orfandad que, en los últimos años, ha surgido una camada de películas ecuatorianas que se dirigen de diversas maneras a ese público inexistente. Títulos como *Tiempo de ilusiones*, *Viagra*, *duro de parar* o *Cómo voy a olvidarte*, por dar unos ejemplos, son parte de la oferta que tiene el «cine ecuatoriano» de hoy para su público. Son películas producidas en video que

la gente ve de buena gana, que la prensa reseña, de cuyo supuesto éxito se habla y que incluso producen algún rédito económico, pero son, en su mayoría, obras enteramente desechables que reproducen, con la magnificación que supone la pantalla grande, los mismos temas y la misma abyección de la televisión ecuatoriana. ¿Qué valores hay allí, ¿qué discurso?, ¿qué factura?, ¿qué preocupación que no sea la misma que inspira el trabajo publicitario, es decir, el envilecimiento del espectador? Claro, todas ellas se declaran partidarias de cierto cine del entretenimiento, es verdad, como si el entretenimiento no remitiera etimológicamente al opuesto preciso de la libertad (en su primera acepción, entretener es retener, esto es, distraernos mientras nos roban la cartera, o mejor dicho, distraernos *para que nos puedan robar mejor* la cartera). Es un cine del entretenimiento que es hijo natural de la televisión privada ecuatoriana, de la misma televisión de que se quejan a diario y en todas partes todas las buenas conciencias del país, como sucede con la corrupción, sin señalar con el dedo a los culpables. Creo que cuando uno habla de la debilidad del cine ecuatoriano contemporáneo debe

hablar necesariamente de la gran fortaleza de la televisión ecuatoriana, precisamente porque la derrota del primero determinó el triunfo de la segunda. Ellos son los dueños de las imágenes hoy, nadie más. No en vano la banca privada, que es dueña de las principales cadenas de televisión, aspira y ha conseguido en algunos casos —como en la tripleta de Banco del Pichincha / Teleamazonas / Multicines— también ser propietarios de la distribución y de la exhibición de cine, constituyendo un monopolio de dudosa legitimidad ética, incluso dentro de los parámetros de la ética monopólica. En esas condiciones, sin un instituto de cine, sin un consejo de regulación de los medios, sin un fondo de producción de cine, sin un impuesto a las televisoras que apoye la producción nacional, sin una cuota de pantalla, ¿dónde queda el espacio público? ¿Quién se puede oponer a ellos? ¿Qué legislación puede siquiera pensar en la posibilidad de gravar de alguna manera sus ingresos para favorecer ese inexistente espacio público de creación audiovisual? Es imposible. Y lo saben muy bien los antiguos cineastas, devenidos hoy parlamentarios, ministros de información, periodistas de



horario estelar, animadoras de franquicias televisivas y gerentes de cuanta cosa haya que gerenciar en la televisión privada, explotando, por lo demás, la mano de obra de sus colegas más jóvenes. Es penoso e indignante y es parte del debate cultural. Quizá su parte más importante.

Es curioso que haya sido precisamente el año 2000 el mismo año en que aquel robo de la cartera se consumó de manera sublime, el año del estreno de esa película emblemática que fue *Ratas, ratones, rateros*. Es bueno recordar ciertas intimidades de aquella producción: ningún canal de televisión, ninguna empresa nacional —de aquellas que se dan lija diciendo que apoyan la cultura—, ninguna institución pública o privada quiso arriesgar un centavo en ella. La película se hizo con puro mecenazgo familiar. Pero más que eso, la película fue una manifestación de talento y de trabajo dedicado que, como pocas veces sucede en el cine de hoy, tuvo ese intercambio privilegiado, esa conexión con su público. La vieron en las salas 160 000 personas, en un mercado cinematográfico que era la mitad del que tenemos hoy. *Ratas, ratones, rateros* se instaló en la memoria y en la experiencia de nuestra sociedad, y fue el acta de nacimiento de otra generación, crecida en la orfandad, y en todo caso en la búsqueda de una voz propia. Una generación que llega al cine desde la cinefilia cosmopolita y aburguesada de los 90, una generación conformada, como aquella efímera guerrilla que fue el movimiento Alfaro Vive Carajo en los 80, por los hijos descarriados de la burguesía ilustrada, como lo fue en su tiempo Augusto San Miguel. Estudiantes de la universidad más cara del país,

estudiantes de las escuelas de cine más caras del mundo, diletantes y escépticos personajes que han visto el mundo de *allá* y reclaman para sí un poco de aquello. No sé muy bien hasta qué punto esta gente, dentro de la cual me incluyo, gente que nació y creció en el neoliberalismo, gente que ama ya no el cinc moderno de la posguerra europea, ni siquiera el cine social del «nuevo cine», sino el cine posmoderno de la Europa unificada, el cine de los festivales, el cine de las grandes cadenas de cable de la social democracia europea, el cine de Sundance, el cine que aman todas las mentes educadas de las grandes capitales, no sé hasta qué punto, decía, esta generación pueda hacer suyo el reclamo del espacio público, hacer suya la demanda de un espacio de encuentro con su público como una demanda política y ética, puesto que se está muy bien en los festivales, a uno lo invitan con los gastos pagados, uno sale en la prensa, uno se puede tomar fotos ya no con Fidel ni con Gabo ni con Birri, pero sí con Redford, con Moreira Salles, con Kusturica.

Es aquí donde entra en escena mi guionista ecuatoriano favorito, Joaquín Gallegos Lara, porque no me cabe la menor duda de que la salvación está en el relato, en la articulación de los hechos, en el montaje, en la habilidad —que se aprende— de puntuar la escritura, de saber poner el punto decisivo, el punto final. Siempre me impresionó la estructura narrativa de *Las cruces sobre el agua* y por eso vivo la nostalgia de *Los guardos*. Creo que Gallegos Lara tenía la respuesta al acertijo. Él sabía puntuar, él sabía articular los hechos, él consiguió armar el relato. ¿Cuál es el relato de nuestra generación?

Tengo la impresión, cada vez más patente, de que nuestro relato comienza en enero de 1976, cuando se inaugura el triunvirato militar. Es allí donde comienza la falsificación, la confusión, donde se esconden las claves del enigma. Es allí donde comienza nuestro olvido, nuestro extravío como nación. No antes. No después. Y creo que la clave de nuestro relato, su redención, está en saber interpretar lo que pasó en ese misterioso año de 1980 en que se filmó *Los hieleros del Chimborazo* y gobernó Roldós. Fue una luz efímera, un sueño de infancia, no sé qué fue, pero cualquier cosa que haya sido se quedó grabada en la memoria, fue un paréntesis, una ventana a la comunicación, al intercambio. Creo que esta generación de cineastas que hoy nace, que ha producido ya bellas películas aventuradas, o malas películas aventureras, poco importa, esos cineastas de obras como *Fuera de juego*, *Silencio nuclear*, *Alegría de una vez*, *Descensor*, y sobre todo documentales como *De cuando la muerte nos visitó*, *Augusto San Miguel ha muerto ayer*, *Ecuador vs. el resto del mundo*, y otros que casi nadie ha visto, tienen en sus manos la posibilidad de articular el relato porque tuvieron la gran suerte de nacer en el orfanatorio y es sabido que cuando se crece en la orfandad uno se hace descreído. Esa cualidad será importante para adivinar lo que allí pasó y hacer esa historia. A menos que nos pase como a los AVC, que los mataron en la víspera. Y la muerte, en este caso, no será cruenta. Por el contrario, será enormemente placentera.

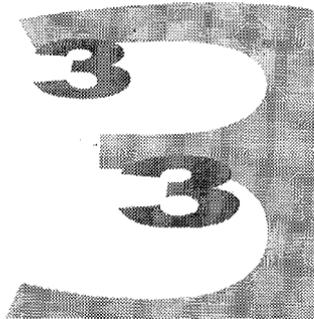
III. MEMORIA SOÑADA, MEMORIA CONSTRUIDA

Puede ser una coincidencia forzada por mi afán de hallar conexiones en todas partes, pero siempre me impresionaron los finales de las cuatro películas ecuatorianas de los 90: *La Tigra* y *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Camilo Luzuriaga, *Sensaciones*, de Juan Esteban Cordero, y la ya aludida *Ratas, ratones, vateros*, de Sebastián Cordero. En todas ellas, el protagonista huye, o se va del país en un avión como en *Sensaciones* y *Entre Marx*, o se pierde en la oscuridad, como en *La Tigra* y *Ratas*. No sé hasta qué punto en esto hay algo del exilio masivo que hoy vivimos, con un tercio de la población de este país viviendo mentalmente en otra parte y otro tanto viviendo físicamente en otra parte. Ese deseo de largarse lo hemos tenido todos en mi generación, no sólo como deseo, sino muchas veces como un exilio efectivo, real, que improvisamos cada tanto. Joaquín Gallegos no lo explica, pero supongo que fue la misma motivación, el mismo virus, el que se metió en la piel de Alfonso Cortés, el personaje central de *Las cruces sobre el agua*, después de asistir a los acontecimientos del 15 de noviembre. Lo interesante en *Las cruces* es que Alfonso regresa y que su regreso constituye, probablemente, uno de los momentos más bellos de su literatura y de mi cine imaginado. Para quienes no lo recuerden, Alfonso, regresa al malecón recién regenerado: «Se habían robado al viejo Guayaquil; mas eso no era lo importante, sino ¿qué habían puesto en su lugar? Unos cuantos parques, unos muelles y algunos edificios de mampostería, eran todo lo nuevo. Fuera de cincuenta manzanas centrales, la ciudad continuaba

achatada en casuchas y covachas, sin agua y azotadas de pestes». Después Cortés se apoya en la baranda del malecón y mira las cruces negras que vienen flotando en el agua. Un cargador le explica que las ponen cada año para honrar a los difuntos que fueron tirados al río. «¿Quién las pone?», pregunta Alfonso y el cargador le responde: «No se sabe; alguien que se acuerda».

Me gusta este regreso por varias razones. En el regreso está la confrontación, en el regreso la imaginación y la realidad se pueden encontrar, en el regreso es posible construir una memoria. Me gusta también por el anonimato de ese «alguien que se acuerda» y porque Alfonso vuelve a mirar la ciudad, a descubrir los cambios de apariencia que han ocurrido. Me gusta porque significa la persistencia de una memoria colectiva, que es siempre la persistencia del

relato, de su coherencia, bajo la apariencia. Menciono estos asuntos, quizás un poco obvios, para decir unas últimas palabras que aluden al doble desencuentro del que he hablado en estas líneas: el desencuentro de las generaciones y el desencuentro del cine de hoy con el público. Una vez más Gallegos tiene la clave: los personajes tienen que volver, no pueden seguir yéndose, tienen que quedarse para mirar. El final de *Fuera de juego*, el filme de Víctor Arregui de 2003, es quizás una pista de este regreso porque su personaje no se va a pesar de haber pasado toda la película seducido por la idea de largarse. Se queda porque su amigo le ha enseñado que «hay que quedarse porque tienen que devolvernos lo que es nuestro». Tal vez sea un indicio. Una pista. ■



Tengo la impresión, cada vez más patente, de que nuestro relato comienza en enero de 1976, cuando se inaugura el triunvirato militar. Es allí donde comienza la falsificación, la confusión, donde se esconden las claves del enigma. Es allí donde comienza nuestro olvido, nuestro extravío como nación. No antes. No después. Y creo que la clave de nuestro relato, su redención, está en saber interpretar lo que pasó en ese misterioso año de 1980 en que se filmó *Los hieleros del Chimborazo* y gobernó Roldós. Fue una luz efímera, un sueño de infancia, no sé qué fue, pero cualquier cosa que haya sido se quedó grabada en la memoria, fue un paréntesis, una ventana a la comunicación, al intercambio. Creo que esta generación de cineastas que hoy nace, que ha producido ya bellas películas aventuradas, o malas películas aventuradas, poco importa, esos cineastas de obras como *Fuera de juego*, *Silencio nuclear*, *Alegría de una vez*, *Descensor*, y sobre todo documentales como *De cuando la muerte nos visitó*, *Augusto San Miguel ha muerto ayer*, *Ecuador vs. el resto del mundo*, y otros que casi nadie ha visto, tienen en sus manos la posibilidad de articular el relato porque tuvieron la gran suerte de nacer en el orfanatorio y es sabido que cuando se crece en la orfandad uno se hace descreído. Esa cualidad será importante para adivinar lo que allí pasó y hacer esa historia. A menos que nos pase como a los AVC, que los mataron en la víspera. Y la muerte, en este caso, no será cruenta. Por el contrario, será enormemente placentera.

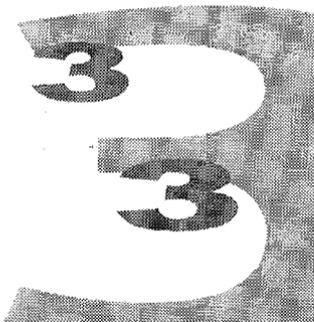
III. MEMORIA SOÑADA, MEMORIA CONSTRUÍDA

Puede ser una coincidencia forzada por mi afán de hallar conexiones en todas partes, pero siempre me impresionaron los finales de las cuatro películas ecuatorianas de los 90: *La Tigra* y *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Camilo Luzuriaga, *Sensaciones*, de Juan Esteban Cordero, y la ya aludida *Ratas, ratones, rateros*, de Sebastián Cordero. En todas ellas, el protagonista huye, o se va del país en un avión como en *Sensaciones* y *Entre Marx*, o se pierde en la oscuridad, como en *La Tigra* y *Ratas*. No sé hasta qué punto en esto hay algo del exilio masivo que hoy vivimos, con un tercio de la población de este país viviendo mentalmente en otra parte y otro tanto viviendo físicamente en otra parte. Ese deseo de largarse lo hemos tenido todos en mi generación, no sólo como deseo, sino muchas veces como un exilio efectivo, real, que improvisamos cada tanto. Joaquín Gallegos no lo explica, pero supongo que fue la misma motivación, el mismo virus, el que se metió en la piel de Alfonso Cortés, el personaje central de *Las cruces sobre el agua*, después de asistir a los acontecimientos del 15 de noviembre. Lo interesante en *Las cruces* es que Alfonso regresa y que su regreso constituye, probablemente, uno de los momentos más bellos de su literatura y de mi cine imaginado. Para quienes no lo recuerden, Alfonso, regresa al malecón recién regenerado: «Se habían robado al viejo Guayaquil; mas eso no era lo importante, sino ¿qué habían puesto en su lugar? Unos cuantos parques, unos muelles y algunos edificios de mampostería, eran todo lo nuevo. Fuera de cincuenta manzanas centrales, la ciudad continuaba

achata en casuchas y covachas, sin agua y azotadas de pestes». Después Cortés se apoya en la baranda del malecón y mira las cruces negras que vienen flotando en el agua. Un cargador le explica que las ponen cada año para honrar a los difuntos que fueron tirados al río. «¿Quién las pone?», pregunta Alfonso y el cargador le responde: «No se sabe; alguien que se acuerda».

Me gusta este regreso por varias razones. En el regreso está la confrontación, en el regreso la imaginación y la realidad se pueden encontrar, en el regreso es posible construir una memoria. Me gusta también por el anonimato de ese «alguien que se acuerda» y porque Alfonso vuelve a mirar la ciudad, a descubrir los cambios de apariencia que han ocurrido. Me gusta porque significa la persistencia de una memoria colectiva, que es siempre la persistencia del

relato, de su coherencia, bajo la apariencia. Menciono estos asuntos, quizás un poco obvios, para decir unas últimas palabras que aluden al doble desencuentro del que he hablado en estas líneas: el desencuentro de las generaciones y el desencuentro del cine de hoy con el público. Una vez más Gallegos tiene la clave: los personajes tienen que volver, no pueden seguir yéndose, tienen que quedarse para mirar. El final de *Fuera de juego*, el filme de Víctor Arregui de 2003, es quizás una pista de este regreso porque su personaje no se va a pesar de haber pasado toda la película seducido por la idea de largarse. Se queda porque su amigo le ha enseñado que «hay que quedarse porque tienen que devolvernos lo que es nuestro». Tal vez sea un indicio. Una pista. ■

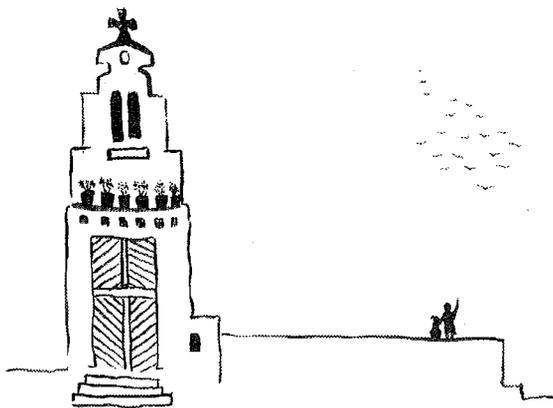


Débora

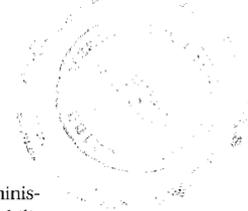
o la imposibilidad de la novela*

—Un apunte—

Por Bruno Sáenz



* Para *Letras del Ecuador*, versión revisada.



El «des crédito de la realidad» que constituiría una de las claves del universo literario de Pablo Palacio pudo ser una salida de emergencia del autor, para defenderse de la acusación de gratuidad achacada a su obra. El pesimismo del escritor resultaba inadmisibles para cualquier movimiento revolucionario, sea el comunismo, sea un socialismo radical. Provocaba la mirada de desconfianza de alguno de sus contemporáneos y de más de un estudioso de los nuestros. Si se acepta la sinceridad del lojano, se concluiría que tal desvaloración no afecta a una organización económica concreta, sino a la condición humana. No obstante, aparte de tal o cual de sus cuentos, la novelita *Débora* se aproxima, a su manera, a la crítica social.

En ese texto, único en la literatura de la generación del 30, se desarrolla, a lo largo de un día y parte de la noche, la vida de un anónimo teniente, modestísimo Ulises criollo; nombra y caracteriza, al azar de su vagabundeo, tal o cual barrio del centro de Quito; dedica entre paréntesis unas cuantas páginas a su aventura romántica de «medio pelo»—abandonando el límite de las 24 horas— y concluye con su muerte —¿la enfermedad...? La fatiga de la tinta—, y la alusión a una bailarina exótica norteamericana, Débora. El tinte, irónico y sentimental, de la aparición, no le deja lugar en un libro constituido en la reducción al absurdo del realismo.

A lo largo de cuarenta páginas (publicación de la Casa de la Cultura, de 1964) Palacio ensaya, como de pasada, numerosos recursos narrativos, del simple recuento de hechos insignificantes al

capítulo entre paréntesis, de la reminiscencia a la libre asociación y la volubilidad de la memoria, de la reflexión superficial al apunte estético, de la polémica urbanística (no se había puesto de moda la conservación del pasado arquitectónico; se pronuncia mordazmente por la ampliación de la calzada de La Ronda)— a la invención arbitraria que pasa a ser la materia propia del relato (así ocurre con *Un hombre muerto a puntapiés*: el delito cometido no es sino la suposición del narrador-investigador), de la presencia determinante de la voz narradora (a ella se han de atribuir las reflexiones), al punto de vista del personaje. No desdeña la disposición gráfica inusual durante la enumeración o al ilustrar las ubicaciones de los barrios ciudadanos. La multiplicidad de enfoques y perspectivas le permite construir una novela corta que se quiere una prueba no ya de la inutilidad, de la imposibilidad de la novela. El rechazo de los clichés románticos y de lo imaginario puro y simple se presenta con sorna; el del realismo abarca la totalidad del texto, sostenido por la novedad y la variedad de la escritura, no por la historia ni el personaje, y se ratifica con el corte brusco del final, obligado por «el vacío de la vulgaridad» del teniente y lo innecesario de una prolongación que ha llegado hasta aquí alargando sus hilos; por la fragilidad de una voluntad de edificación enemiga — aparentemente— de la ficción, que se atiene al detalle ordinario pero corrosivo, que muestra el aspecto insignificante del ser. Radica aquí —para ser justos con Palacio y comprender la perdurabilidad de su ejercicio— el valor humano de su narrativa: reduce la persona a sus dimensiones menos halagadoras, con una secreta y quizás autodestructiva conmiseración.

Los cuentos y *Vida del aborcado* exhiben sobradamente la tendencia de Palacio a apoyar su narrativa en lo extraordinario y su capacidad para innovar más allá de la disimulada proeza de *Débora*. Demuestran también la vigencia y la buena salud del relato.

En *Débora*, lo extraordinario equivale a la exclusividad concedida a lo ordinario, en la intención de sujetarse a la cotidianeidad. El escritor pretende desacreditar una realidad, la del hombre y su destino (si hay alguno), la de la inercia de la volición. Se identifica al teniente con el vacío de la vulgaridad, muy distante de la tragedia de la genialidad... No basta para convencernos de la calidad ejemplar del teniente como ente negativo o neutro, o como producto de determinado grupo. Es el hombre minimizado hasta identificarse con gestos y esbozos elementales. La abulia del teniente explica su vagabundear sentido, no la inestabilidad de su pensamiento, lo mezquino de necesidades fisiológicas. La carencia de personalidad facilita la consideración de lo absurdo de la condición humana. La crítica eventual se circunscribe a detalles de otro orden: la devoción de las murallas y de las prostitutas, la suciedad y la estrechez de La Ronda, defendida por los «gembundos-partidarios del pasado, el juego de intereses a propósito del enamoramiento...

Joaquín Gallegos Lara, partidario de una literatura comprometida con la transformación económico-social y con un partido político, acusa al autor de *Débora* de la pérdida de la regular puntería demostrada en *Un hombre muerto a puntapiés*, criterio que implica una lectura equivocada y unilateral de Palacio. Le asigna un papel que no tenía por qué asumir y lo obliga a formular

ese ambiguo -descrédito de la realidad. Ocurre que Palacio trata al realismo dentro de una perspectiva literaria, se coloca en una postura totalmente distinta de la de su colega. Extrema la veracidad, apartándose de la artificiosa reconstrucción narrativa, de la reelaboración de circunstancias más o menos comprobables y de la provisión de argumentos ejemplares o subversivos. Él es subversivo, artística y humanamente. Bordeando la contradicción —sería grave si se tratara de una lección de lógica— cuenta una historia que apenas llega a serlo. Con plena conciencia comprueba que el extremo ascético que se ha impuesto puede dar lugar a una pieza irrepetible, apoyada en la inteligencia y la habilidad de la pluma. Igualmente que la materia prima delgadísima, resistente a la convención y a la imitación, no es apta para el desarrollo novelesco.

Los apuntes para una «teoría del relato» no faltan en *Débora*. Quizá no puedan aplicarse sino a esta obra. En el *opus* restante de Palacio, la base «realista» está contaminada por la visión del escritor, expresada a menudo a través de lo fantástico y lo grotesco.

Cito algunos fragmentos de *Débora*:

«Algunos inflan el pecho y no quieren saber que lo han inflado con el viento del vecino.

«Creyeron que esos maniqués, viviendo por sí debían recibir una savia externa, robada a la vida de los otros».

«Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar.

«Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones y dar al teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también

de la vida...». (Ente de ficción, carece de crónica familiar... El libro, a su vez, se conforma con ser una mala copia de la existencia).

El ejemplo del boticario es significativo. Después de remitirse a los lugares comunes que caracterizan su profesión, Palacio se desliza a la anotación naturalista: «Este mismo boticario, al verse los dedos después de una satisfacción orgánica, alguna vez tiene el gesto de aquel a quien hizo traición la consistencia del papel usado».

Las divagaciones del teniente están coñmadas de falsas reconstrucciones, de recuerdos ilusorios, amparados por la imagen cinematográfica.

«La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos; mas con esto me pondría a literaturizar».

La denigración de la realidad se ha revelado como descrédito de la narrativa.

Palacio acoge las experiencias y la psicología del ciudadano corriente, no los grandes acontecimientos ni las pasiones desmesuradas. Llega a un punto muerto en esta novela corta, me atrevería a sugerirlo, a causa de su desinterés por la revalorización de lo cotidiano y el establecimiento una mitología de la modernidad urbana. Propone la desnuda elementalidad de los hechos, sin pretender que el buceo por la intimidad de la mente o la potencialmente inacabable escritura automática reemplacen al inicio, el crecimiento y la declinación tradicionales de la anécdota. ■



Una hoguera



para Icaza

Por Yanko Molina

A

los cien años de su nacimiento, ¿debemos seguir leyendo la obra de Jorge Icaza?

Más allá de los homenajes que, por su propia naturaleza, enaltecen al hombre más que la tarea que realizó, los libros de Jorge Icaza han acarreado polémica casi desde el momento en que fueron publicados. En algunos casos, la crítica le fue heredada —las largas discusiones durante los años treinta y cuarenta sobre la utilización del lenguaje que, pretendiendo parecerse al de la gente común, terminó volviéndose procaz, al principio se centraron fundamentalmente en la obra del grupo de Guayaquil, de *Los que se van* en adelante, y solo recayeron sobre Icaza de costado y con argumentos ya desgastados—; en otros, la misma naturaleza de la polémica se diluyó cuando aquello que la motivó se tornó tema superado —ya desde hace décadas, el asunto del compromiso ya no se discute en los foros dedicados a la literatura, al menos no en voz alta, al menos no con los argumentos de los años treinta.

Luego, la obra ha seguido siendo motivo de críticas. A partir de los setenta empieza a tomar relevancia el asunto de los personajes; con una nueva generación emergiendo, la arquitectura de las novelas icazianas empieza a mostrar fisuras que no lograba tapar ni siquiera la multitud de traducciones. El personaje funciona únicamente en cuanto representante de un colectivo —tan caro a los escritores que se inscribían en lo que José de la Cuadra denominaría «literatura tendenciosa»— pasó a considerarse un defecto «después del

desgaste brutal que acarrearía la literatura estalinista y todos sus derivados. Pocos disintieron de esta posición, pero se mostraron magnánimos, quizá por no perder a una de las pocas glorias medianamente internacionales dentro de la escasa y pobre narrativa ecuatoriana. Los libros del autor de *Huasipungo* siguieron leyéndose. Tal vez se leyeron aún más.

El experimentalismo de los autores de la denominada «nueva narrativa», que se alimentaba fundamentalmente de las vanguardias europeas, miró con desdén las novelas pobres en recursos técnicos y prefirió dejar de lado o mirar por sobre el hombro la literatura del realismo social, mientras se refugió más bien en los pocos escritores que durante la década del treinta sintonizaron con los autores que los nuevos narradores reconocían como sus maestros. Palacio fue «redescubierto» (sin acordarse de la defensa que de su obra hizo Benjamín Carrión desde su misma publicación, o de sus tempranas ediciones cubanas), y poco después se rescataría la obra más temprana de Humberto Salvador. Incluso los últimos sobrevivientes de la generación del treinta evolucionarían —con desiguales resultados— hacia una nueva forma de narrar, de donde nacerían, por ejemplo, novelas como *La Manicora*, de Pareja Diezcanseco (tan evidente deudora del capítulo 15 del *Ulises*), o *Siete lunas, siete serpientes*, de Demetrio Aguilera. Incluso el mismo Jorge Icaza entra en este movimiento, y escribe *Atrapados*, la más arriesgada de sus narraciones, que resulta un fracaso de ventas y hasta hoy es una de las menos leídas entre sus novelas.

Así las cosas, los libros que habían consagrado a Icaza comenzaban a parecer cada vez más perecibles. *Huasipungo* pasaba a ser objeto de estudio de investigadores en universidades estadounidenses —más como objeto histórico que como obra literaria— y libro de texto de los colegios nacionales, lo que garantizaba sus ventas, pero lo alejaba de las esferas de lo literario.

En ese momento, *El chulla Romero y Flores* parecía ser una opción mucho más aceptable para las nuevas percepciones estéticas. Si bien su protagonista continuaba con la pretensión de representar a un colectivo —los mestizos— su naturaleza psicológica resulta mucho más compleja, al menos en apariencia, y la ciudad aporta un escenario más tolerable para llevar a cabo maromas interpretativas que exigía la asimilación de la vanguardia. El lenguaje ya no presenta los limitantes del habla totalmente local y los referentes pueden llegar a ser más o menos universales. Además, *El chulla...* había logrado varias traducciones, no tantas como *Huasipungo*, pero suficientes como para no avergonzarse.

Pero hoy ya ni siquiera *El chulla Romero y Flores* parece tener posibilidades de quedar en pie ante las críticas de los últimos años. A partir de la segunda mitad de los noventa se vuelven a cuestionar las debilidades estructurales de una novela que se muestra absolutamente decimonónica en sus defectos pero sin prácticamente ninguna de sus virtudes. El final es predecible y sobrelleva a duras penas su propósito didáctico que, sin caer en la casi risible rigidez panfletaria del «Ñucanchic huasipungo», no convence en el entorno de la novelística de mediados del siglo XX. El chulla se ha tornado demasiado local,

muy poco ambicioso en sus planteamientos, difícil de leer para ojos acostumbrados a un lenguaje mucho más rico.

Así las cosas, en la actualidad da la impresión que si algún consenso puede obtenerse sobre la obra de Icaza es el de su escasa validez, su multitud de debilidades y su valor relativo más allá de lo histórico. Los pocos defensores que le quedan argumentan generalmente la gran cantidad de traducciones y ediciones que acompañaron a las novelas del autor quiteño desde poco después de su aparición. Olvidan que si se tradujo enormemente y se editó en muchos y muy diversos países fue por su valor político más que literario, sus enormes tirajes en ruso o chino, por ejemplo, atendían casi únicamente a motivos ideológicos. Para los regímenes comunistas, tanto el pensamiento que traslucía *Huasipungo*, como la forma en que estaba escrita, convenía a una forma de literatura en apogeo para aquellos años, pero hoy definitivamente superada.

Ahora, la realidad es bastante distinta, la obra de Icaza se edita en tirajes mucho más discretos, en castellano. La única edición nacional disponible de *Huasipungo* es aquella que forma parte de la colección Antares, de Libresa, fundamentalmente elaborada para el consumo de los colegios.

Internacionalmente, existe una excelente edición española de Cátedra; dentro de la colección Letras Hispánicas. Estudiantes y académicos. No conozco de nuevas traducciones.

Si es así, ¿no serían los homenajes al autor, que seguramente se programarán durante este año, una forma de recompensar tardíamente al político coherente y notable que fue Icaza, al promotor de

la nación en su papel de diplomático y funcionario estatal, al mismo tiempo que una invitación a encender una hoguera con unos libros que han perdido toda vigencia como literatura?

Creo que lo que hace que las críticas de los detractores de la obra de Icaza sean más sólidas que las de sus partidarios es que las primeras han procurado basarse en los valores intrínsecos —literarios— de su literatura, mientras que las segundas se han fundamentado sobre todo en valores exteriores a la obra —ediciones, traducciones.

El valor de las novelas de Icaza —tanto de *Huaspungo*, *Cholos* o *El chulla Romero y Flores*— se encuentra fundamentalmente en su espacio interior, y es precisamente éste al que menos atención le han prestado sus detractores, pero sobre todo, es en lo que menos se han fijado aquellos que últimamente las han defendido. Tal vez esto se deba a las pretensiones del mismo autor, que se concentró en la denuncia por sobre cualquier otra cosa, y que por tanto guía a los lectores por esta ruta, que me parece es un camino equivocado.

Para defender la obra de Icaza frente a nuevas lecturas, se debe tomar en cuenta al menos dos aspectos que creo son relevantes para su correcta comprensión e incorporación a un canon distinto del pretendido por el autor durante la época en que escribió sus novelas. En primer lugar, está el valor del lenguaje icaziano, que en algunos pasajes encuentra una cadencia extraordinaria recurriendo a elementos del habla de sus personajes, plagada de localismos que dificultan una primera aproximación al sentido, pero que, en cambio, generan una calidad rítmica

cercana a la poesía. El ejemplo más logrado, y también el más nombrado, es el lamento de Andrés Chilingua durante el velorio de la Cunshi, en *Huaspungo*, pero no es el único pasaje de Icaza donde la cadencia supera por mucho al sentido. Otros lugares, y no pretendo ser exhaustivo, donde esto sucede se encuentran en la persecución final a Romero y Flores en *El chulla...* o, en la misma *Huaspungo*, en los regateos de las indias cuando se ofrecen para amamantar al nieto del terrateniente.

Icaza buscó, al igual que sus contemporáneos, repetir el lenguaje del pueblo en sus libros, transcribirlo con la menor cantidad de filtros posibles. Sólo cuando su instinto de narrador supera estas pretensiones y persigue crear nuevas formas, recrearse en la sonoridad y olvidarse de la repetición, es cuando su lenguaje alcanza cotas apreciables. El lenguaje icaziano triunfa cuando finge más que imita, cuando se vuelve engaño a los lectores, cuando se recrea sin buscar veracidad y logra verosimilitud.

Esta es la clave para leer a Icaza, hurgar con la suficiente audacia para olvidarse de sus pretensiones y sumergirse en la realidad de su literatura. Era exigencia de los años treinta el buscar un referente, en esa búsqueda coincidió Icaza y procuró escribir sobre lugares y formas de vida concretas: la hacienda serrana, el centro histórico de Quito... A partir de esta sugerencia implícita realizada por el autor, los críticos se han perdido en divagaciones más o menos acertadas para entender los espacios en los que se mueve el autor de *Huaspungo*.

Se ha buscado incansablemente al Ecuador en Icaza, cuando lo que debía buscarse es el Ecuador de Icaza, que en

muchos casos es poco lo que tiene que ver con los espacios verdaderos que pretende representar.

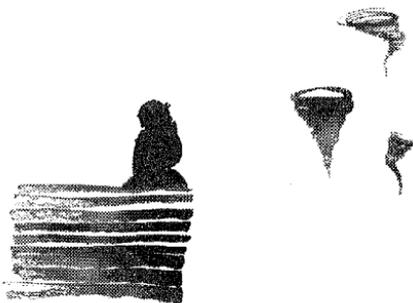
Si uno viaja por la serranía se encuentra con espacios francamente icazianos, es cierto, pero esto no significa que la obra de Icaza imite necesariamente el paisaje que representa. Así, las grandes extensiones incultas sobre las que se pierde la vista cuando uno pasea por el campo, están prácticamente ausentes en la opresiva óptica icaziana, que prefiere los escenarios estrechos del tugurio, la cueva, la acequia, el chaquiñán rodeado de peñas. Preferencia que se extiende a su obra fuera del ambiente campestre, en la ciudad se prefiere la estrecha oficina burocrática, la trastienda, la mínima cantina, en el salón, no se trazan panorámicas, se prefiere el chismorreo en los rincones, de la misma manera que antes se prefirió los escondrijos de los infantes bajo las chilcas a las grandes extensiones donde trabajan sus madres.

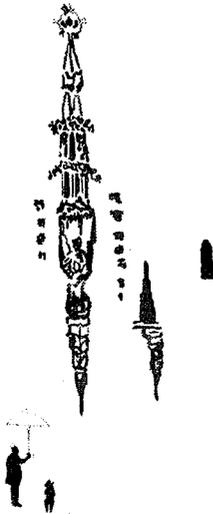
Lo mismo sucede con los olores, que saltan de una obra a otra mostrándose invariables, y que nosotros reconocemos como ingredientes concretos pero dis-

persos, y que sólo luego de la lectura de varias novelas de Icaza podemos identificar como una única y opresiva peste que se extiende por el mundo entero y lo envuelve todo: no es un olor que pueda repetirse en la realidad, aunque podemos identificarlo, imaginárnoslo, es el olor de la obra entera de Icaza. El concentrado aroma del tugurio que el literato construye y que supera cualquier referente.

Solo si olvidamos la posibilidad de un referente concreto y nos conformamos con aquello que podemos encontrar dentro de los libros, podremos comprender la verdadera riqueza creadora de Jorge Icaza, su valor más allá de toda coyuntura.

Estas líneas son apenas un vago bosquejo de la renovada lectura que debería intentarse a partir de los escritos de Icaza, pretenden sugerir sólo una de las múltiples rutas que, más allá del homenaje, merece la obra del escritor. Es la única forma de que esta literatura se renueve, y no quede aplastada por su gloria política pasada, que ahora ha perdido toda importancia y validez. ■





Entre verso y verso, nuestro espejo

Por Sofia Tinajero Romero

El artesano ha terminado su jarrón, un hermoso jarrón, casi una escultura. Siente que es su hijo, que hay una estrecha relación entre él y su creación. Lo coloca en la mesa, se aleja y lo admira durante horas, contento, lleno de júbilo. Sabe que esa vivencia es única. Incluso logra reflejarse en su obra. Ésta ha empezado ya a apoderarse de su creador. Es el momento idílico entre la creación y su creador.

Pero la gente desconoce su obra, es ignorante de la existencia de semejante jarrón. Su anhelo es que todos ellos conozcan su creación, que disfruten de su presencia, tal como él lo hizo.

Lo mismo sucede con la obra del poeta; éste goza de su trabajo, pero sabe que sus poemas no existirán mientras no sean leídos por otros, por toda aquella gente que vaga por las calles, buscando, en el fondo, una respuesta. El poeta, por su parte, necesita expresar el torrente que fluye en su interior. No le basta con disfrutarlo íntimamente.

Por eso, cuando Miguel Ángel Zambrano, poeta riobambeño, escribió:

Heladamente inmóvil.
Aquí estoy rodeado, penetrado
de soledad hasta los huesos

lo hizo porque necesitaba expresar cómo se sentía, y además, compartir esa presión que en él reposaba. Sabe que otros también estarán esperando leer esos

versos en los que encuentren aún parte de su interior. Escogerán poco entre la vasta obra que se tiende ante sus ojos. Tal como dice Borges: «La perfección en la poesía no parece extraña: parece inevitable. Así que pocas veces le agradeceremos al escritor sus desvelos».

Para un escritor, y en este caso, para un poeta, es importante crear un puente entre él y su obra, entre su creación y otros. Los lectores aguardan siempre aquella voz que aparece, sin rostro. Nos susurra versos, versos que aparentemente no dicen nada, pero que dicen todo. Son pinceladas leves que retratan una realidad que brilla ante nuestros ojos. Pese a esto, casi nunca nos percatamos de ella.

Cuando el lector, maravillado, se siente sucumbir en otro mundo, en otra realidad, queda concluida la tarea del escritor, puesto que su poesía ha atravesado los caminos de la oscuridad y se ha encontrado con el corazón del hombre, con los ojos de la mujer, llevándoles esa luz que, consciente o inconscientemente, han buscado por mucho tiempo. Sin embargo, el escritor no siempre es reconocido, tal como dice Borges.

Ciertamente, el poeta Zambrano sí ha recibido el agradecimiento de sus lectores, pese a que se dio a conocer tardíamente. Los versos ya citados reflejan una búsqueda de su verdadero temor, temor que lo lleva al ansia, a aquello que le aflige. Una vez que se encuentra frente a frente a la soledad, descubre que, como escribe Gonzalo Ramón, «el hombre es solo, vive solo, inmensamente solo. Entonces lo transmite al mundo». Ramón se refiere a los versos de Zambrano.

Pero Zambrano no habla únicamente de la soledad, de su soledad, sino que también bucea por los confines de la condición humana. El hombre frente a la nada, en un abismo.

Sobre un fondo de estrellas sorprendidas,
en la ardua punta de la roca
tajada a pico de relámpago,
yérguese un hombre
en soledad glacial y líquida agonía.

Esa visión del peligro, de la caída, refleja el entorno de Zambrano, la desesperanza de un resurgimiento, pese a que en su época el grupo tzánzico marcaba nuevos rumbos, tanto en el quehacer cultural como político.

Pero al pesimismo de Miguel Ángel Zambrano corresponde la búsqueda de la esperanza del poeta guayaquileño Fernando Cazón Vera.

Esta no es la esperanza.
Creí que era la esperanza,
Pero no es la esperanza.
No puede ser la esperanza
Aunque se parezca tanto a la
esperanza.
Esta, definitivamente,
No es la esperanza que
esperábamos.

Cazón Vera no se ha encasillado en un sólo tema en su obra poética; se ha internado en muchos rincones de la esencia humana, también tratando de hallar a los otros.

En sus versos se siente la necesidad de encontrar a ese ser supremo que guía el camino. Un ser que puede ser un dios de la mitología griega, o simplemente Dios. La idea de Dios le persigue durante todos sus versos, incluso en los que no lo menciona. Su poesía se caracteriza por una profunda reflexión y, ante todo, un hondo sentimiento acerca de la existencia, de su enfrentamiento diario con la vida y consigo mismo.

Naturalmente se trata de un contenido complejo, pero poético y artístico. Ante textos de este tipo, no se puede pretender



que lleguen fácilmente al público en general. El papel de quien difunde la obra es más trascendental, más o menos comparable con el arte de la cocina; el plato debe lucir ante los ojos de los comensales de manera vistosa, colorida, y debe tener buen aroma. Esa es la seducción que el artista anhela lograr en el otro. Asimismo, el poeta se esmera en construir algo sublime, pero necesita de aquella guarnición exquisita y seductora.

Esa es precisamente la tarea de quien edita el trabajo del escritor, del poeta. La Casa de la Cultura ha editado una sobria y bella colección, *Poesía junta*, de atractivo formato, que deja a cada poema el espacio que necesita, la amplitud que el arte precisa.

Otro de los grandes poetas ecuatorianos que se presenta en *Poesía junta* es el quiteño Francisco Granizo, quien ha dedicado sus líneas a uno de los motivos más universales de la humanidad: el amor. Nos muestra que no es ni siquiera necesario dibujar aquella palabra, *amor*, para hablar de éste:

Suena, no, no la voz, tú, tu pisada
por el aire más puro, y es arena
la sombra de tu pie, y es la cadena
para mi planta, piedra
desalada.

Sin embargo, no sólo habla de este amor, también canta con añoranza y profundo afecto a Pueblo:

Pueblo mío,
sin duda,
te amo
de anochecido corazón.

El segundo Francisco de esta colección es Francisco Tobar, quien no solamente se ha dedicado a la poesía, sino también al teatro. Su poesía nos transmite

ese sentimiento que muchas veces nos ataca: la soledad, y frente a ella, la búsqueda del amparo:

Los grandes dolores se convierten en
llamas azules:
el silencio se vuelve como una
letrada dura
y las lágrimas tienen la acerada
pureza de una blasfemia.

Como ya hemos dicho, ese jarrón ha estado esperando desde hacía mucho para poder lucir en la mesa de alguien que lo aprecie. La Casa de la Cultura Ecuatoriana se ha convertido en el medio por el cual esa preciosa obra llega a nuestras manos.

Poetas como Granizo, Zambrano, Tobar y Cazón, de quienes hemos apenas esbozado su retrato, fueron ciertamente conocidos y reconocidos en su época. Sin embargo, hoy en día muy pocos saben quiénes son y cuán importante ha sido su obra en el ámbito de la literatura ecuatoriana y latinoamericana. Su obra se caracteriza por la sobriedad y las imágenes sublimes, entre la soledad absoluta, hasta el enamoramiento más tierno.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana ha sabido valorar oportunamente la obra de nuestros poetas, sin importar de qué ciudad vienen; simplemente, reconociendo y valorando la belleza y el arte de aquellos versos.

Pero más allá de todo esto, es imprescindible para una sociedad difundir el arte, que es la esencia del ser humano. También, la poesía enriquece el espíritu, sin importar que haya sido escrita hace siglos, o este mismo día. El arte es absolutamente vigente; nos transmite las herencias espirituales y culturales, y a la vez, llena de sentido nuestra vida. ♪

La narrativa de Rodríguez Castelo para niños

*Aproximación a sus
constantes estilísticas
y a sus claves simbólicas*

Por Francisco Delgado



SOBRE LAS CONSTANTES ESTILÍSTICAS

LOS NARRADORES UTILIZADOS

Para contar sus historias, Rodríguez Castelo se vale principalmente de:

- Un narrador omnisciente editorial (que lo sabe todo e interviene con comentarios, juicios de valor, etc.) y a la vez heterodiegético (que no forma parte de la historia), el cual deja de relatar los acontecimientos para dirigirse constantemente a sus narratarios;
- Un narrador oculto o no representado, que se integra a la voz del narrador inicial y produce, en el lector, el efecto de escuchar varias voces a la vez;
- Un narrador protagonista (que cuenta los sucesos en primera persona y es el personaje principal del relato).

Por lo general, el narrador omnisciente editorial utiliza el recurso de explicar al interlocutor ciertos asuntos aparentemente desconocidos o complicados.

LA SONORIDAD Y EL JUEGO LINGÜÍSTICO

El lenguaje que utiliza Rodríguez Castelo en su narrativa para niños es extremadamente sonoro. Se presta para enriquecer, dinamizar y matizar la lectura o la narración que se haga de su texto, ya que reproduce, onomatopéyicamente, los sonidos ocasionados por los seres y las cosas: el ruido de unas pisadas contra el pavimento, el coro de las campanas, las exclamaciones de miedo o de gozo de las gentes, el ululato de los fantasmas, el sordo bramido de los cañones, el casi imperceptible murmullo de la pluma sobre el papel en la escritura, el alborozado pito de un tren con alma andina o el complejo alfabeto de los pájaros carpinteros.

A más de sonoro, es un lenguaje juguetón, que inventa fácilmente una docena o veintena de variaciones lingüísticas en torno a una palabra dada, a la que compone y descompone cual si se tratara de un reloj en las hábiles manos de un relojero, o de un juguete en las de un niño. El autor agrega prefijos y sufijos como si jugara con las piezas de un rompecabezas, e inventa vocablos a cual más entretenidos y sabrosos; crea sustantivos, adjetivos y verbos inusuales, forma palabras más largas que un ciempiés y arma estructuras trabalingüísticas memorables, que convierten a la lectura en un auténtico placer.

LOS SIMILES Y DESPECTIVOS

La prosa de Rodríguez Castelo ofrece una singular riqueza visual fundamentada, en gran parte, en hermosos símiles. A veces no es sólo el símil ocasional el que colorea y matiza el texto, sino todo un encadenamiento de comparaciones.

Hay ciertos «-tic» que los diferentes narradores utilizan en casi todas las historias y que sugieren efectos de ambigüedad y claroscuro, de personajes-comparsa que se niegan a salir de su anonimato, de siluetas retratadas entre las sombras, de antigüedad, bastedad y corrosión, de seres que miran de reojo y mantienen con los personajes una extraña e insolente familiaridad.

LA REPRODUCCIÓN DE LAS HABLAS LOCALES

Cuando Rodríguez Castelo empieza a escribir, el habla de sus personajes es «neutra» o «común», en el sentido de que no aporta mayores indicios para su caracterización. Cuando el autor se traslada a comillas, sus personajes se expresan como los españoles, lo cual llama

poderosamente la atención y deja al lector —y especialmente al crítico— con una serie de interrogantes y de posibles respuestas. Cuando regresa al Ecuador, su prosa alcanza madurez y su estilo empieza a tomar formas propias. Entonces sus personajes adoptan las hablas locales del sector que el autor ha escogido para vivir y para escribir: un sector rural, a casi una hora de Quito, situado en las estribaciones del Ilaló, y con un porcentaje mayoritario de población indígena y campesina. Esa es el habla que se reflejará en algunas de sus obras más representativas.

EL HUMOR

La narrativa de Rodríguez Castelo para niños atrapa a sus lectores desde el primer momento. Y uno de los anzuelos que utiliza el escritor para tal efecto es el recurso humorístico.

El humor del que hace gala nuestro autor es producto de un gran ingenio; de unos matices significativos sutilísimos y de un juego de palabras excepcional. Es un humor respetuoso, que no descalifica, ni humilla, ni discrimina.

Rodríguez Castelo construye su humor sobre la base de juegos de situaciones equívocas, en las que los personajes asumen erróneamente ciertos tipos de comportamientos, convencidos de que, con ello, no alteran el orden normal de las cosas, hasta que un determinado acontecimiento les hace comprender su equivocación. El relato se convierte, así, en una fiesta a la que se asiste gozosamente.

LAS MARCAS Y LAS HUELLAS

La moderna crítica desplazó conceptos como los de originalidad e influencia con respecto al texto, y propuso otros

como el de intertextualidad, al que Genette definió como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia de un texto en otro, y al que Riffaterre se refirió de una manera más amplia, al afirmar que el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido.

De acuerdo con lo anotado, evidenciamos casos de relaciones transtextuales en varios textos de nuestro corpus de estudio, los cuales no por ello pierden fuerza ni ven menguado su valor.

SOBRE LAS CLAVES SIMBÓLICAS

EL SOL

El sol cumple en todas las historias de Rodríguez Castelo una función esencial. Es referente universal de luz, calor y vida, y camino que conduce al más allá: puente que une la vida con la muerte, pero tan sólo para brindar la oportunidad de volver a encontrar la vida, a través de la resurrección.

El sol marca el inicio y el final de esas pequeñas vidas en que está dividida la existencia y que se renuevan en cada amanecer, como una especie de milagro, de nueva oportunidad que tienen los seres humanos, los animales, las plantas y la Tierra misma para intentar, una vez más, la aventura de sentirse parte del universo. La presencia del sol marca la división entre ese reino de luz, calor y alegría que es sinónimo de acción y de trabajo, y esa estación de sombras, quietud y pasividad que inspira temor y está rodeada de misterio. Y que, en buena medida, es sucedánea de la muerte, porque el sueño es una especie de mortaja.

El sol es símbolo indiscutible de libertad. Una libertad sin jaulas ni barrotes, sin cercas ni títulos de propiedad. Una libertad que cede únicamente ante el amor. De allí que podamos entender mejor aquello de que lo único realmente malo que le puede suceder a una persona, es tener «un día sin sol». Que equivale a decir, en la poética de este autor, un día sin luz, un día sin afecto, un día sin sueños, un día sin libertad.

El sol es el mismo Jesucristo, con cuya aparición se desvanecen las sombras: sale para todos los hombres y, cuando ellos mueren, lo que muere es su muerte.

El sol es, pues, en la narrativa para niños de Rodríguez Castelo, referente universal de luz, calor y vida; frontera entre el aquí y el más allá; camino hacia el cielo, promesa de luz tras las tinieblas, resurrección del día tras haber dormitado o muerto durante la noche. Es, además, símbolo de libertad, de generosidad, de amor, de iniciación potencial, de utopía; es, finalmente, elemento no ornamental, sino vital; es el mismo Cristo, vencedor de la muerte y dador de vida eterna a la especie humana.

LA RELIGIÓN

Lo religioso, en la narrativa para niños de Rodríguez Castelo, hace del cristianismo en general y de Cristo en particular, una especie de núcleo irradiador de los más esenciales, elevados y nobles valores humanos, cuya aplicación podría tomar más equitativas a nuestras sociedades.

No se trata de una religiosidad orientada a hacer proselitismo, a enraizar creencias o a ponderar la bondad de unas prácticas ritualísticas; no.

Su sentido religioso es mucho más universal y profundo. Es un discurso fundamentado principalmente en el Nuevo Testamento, en la palabra evangélica y en la aventura de amor, dolor y perdón protagonizada por Cristo durante su corta estadía entre los hombres.

El de esta literatura es un sentido cristiano profundamente humanista: renovador, progresista, irreverente, subversivo. Recoge el mensaje pacifista de Cristo, pero no admite la paz de los sepulcros, sino aquella que es esplendor de la justicia y que se aplica a la raza humana en su lucha diaria por una vida mejor:

Lo religioso es en esta literatura una veta de valores humanos inspirados en el cristianismo; no intimida a los lectores con la figura de diablos tenebrosos que les impondrán castigos inenarrables; no se fundamenta en amenazas ni se deleita en la descripción de los tormentos infernales. Por el contrario, habla un Dios que se humanizó por amor; presenta una doctrina que, sin descalificar ciertos cultos, prácticas y creencias, prioriza el optimismo, la esperanza; pregona la solidaridad y el amor, y conmina a vivir en libertad.

LA MUERTE

La muerte sobresale en la narrativa de Rodríguez Castelo como una de sus grandes claves. Si bien su presencia trastorna a los animales y produce estragos en la naturaleza, el «gran instante» es tan malo como pudiera pensarse y hasta deja efectos benéficos: la supresión de dolores, enfermedades, malos tratos. Y el premio del cielo. De allí que, para muchos, la muerte será una bendición. Será el camino de reencontro con

sus seres queridos que lo precedieron en el tránsito a la eternidad. Y la oportunidad de acceder al paraíso.

En la obra de nuestro autor, como en la vida, las personas no mueren sólo por accidente o vejez —como sería lo comprensible y natural—, sino por la indiferencia de una sociedad que hace muy poco por erradicar la insalubridad y combatir las causas de la pobreza extrema, y que acude, más bien, al «ajusticiamiento» o a la represión cuando el malestar es intolerable.

Aun cuando Rodríguez Castelo no esconde nada de lo que sucede en la realidad, la visión que da de la vida es optimista, y la idea que ofrece de la muerte está igualmente circundada por la esperanza. Y es precisamente la esperanza uno de los elementos caracterizadores de la literatura para niños y jóvenes.

En la esperanza de que tras la muerte vendrá la resurrección y la vida eterna estriba la diferencia fundamental de esta literatura con otras concepciones sobre la muerte.

LO HUMANO

La narrativa «infantil» de Rodríguez Castelo constituye un viaje por las profundidades de lo humano. Algunos de sus personajes se aproximan con cautela, curiosidad y admiración hacia lo que distingue a la especie y terminan por enamorarse de ella, por querer ser como ella. Se opera así un proceso de negación previa de su ser constitutivo y un deseo vehemente, una voluntad de dejar de ser lo que se es y pasar a formar parte de lo humano.

El lector va descubriendo, de la mano de los personajes de Rodríguez Castelo, que lo humano tiene una doble faz: jubilosa por un lado, pero trágica

por otro. Aprende que pocos son los que pueden soportar la soledad y que el amor es un episodio inevitable en la vida de todas las personas. Que eso de ser hombres es algo tremendo, porque todos los hombres tienen que morir: a todos les tocará alguna vez... Pero que mientras se vive hay muchos motivos para ser feliz. Aprende que vale la pena el intentar la aventura humana, por más costosa que resulte.

El hombre no es ni ángel ni demonio, pero hay ocasiones en que parece estar hecho de alguna de esas naturalezas por lo que hace o pretende hacer. Así como es barro de apetitos terrenales, es capaz de encumbrarse hasta los astros gracias a su espiritualidad. Es cruel pero también misericordioso. Puede llegar a segar vidas, pero también a protegerlas y a crearlas.

La palabra cumple un papel preponderante en esta narrativa: no sólo es un elemento estético con el que realiza malabarismos estilísticos; con cuyos significantes juega para obtener una gran cantidad de nuevos significados; es, también, un elemento profundamente humanizador.

Al momento de enumerar lo que el ser humano necesita para vivir, no sólo con dignidad sino con alegría, Rodríguez Castelo no vacila: el aire que respiramos, la luz del sol, la tranquilidad reparadora de la noche, la compañía de nuestros hermanos, el sabor nutritivo de las espigas, el trabajo que todo lo puede, el habla que nos permite comunicarnos, la inteligencia con que entendemos el mundo, el amor, la esperanza. Una casa con flores en el patio, con música y con libros, con árboles, con pájaros y juegos.

En propuestas éticas de esta índole halla la literatura para niños y jóvenes su indiscutible fortaleza. No se trata de lecciones de moral implícitas que sus destinatarios rechazarían; no. Se trata de visiones del mundo encarnadas por personajes que logran seducir el alma del lector y, por esta misma razón, motivarlos inconscientemente a imitar la conducta del héroe; vale decir, a interiorizar comportamientos altamente formativos.

EL STATU QUO

La narrativa de Rodríguez Castelo es provocadora e irreverente; está cuestionando permanentemente el statu quo, entendido este como el orden social y político establecido, en relación con las actitudes de grupos, instituciones o factores de poder interesados en mantenerlo resistiendo la innovación o el cambio.

Desde sus orígenes, la auténtica literatura infantil no ha escondido nada de lo que sucede en la realidad, como en el caso de los cuentos clásicos. Se ha cuidado, eso sí, de llegar a sus destinatarios con un lenguaje asequible y lleno de recursos simbólicos que han hecho de su discurso un espacio cargado de sentidos indirectos. Ya en esos cuentos —de origen medieval, pero cuyos antecedentes se remontan a por lo menos dos mil años— se plantean problemas humanos profundos y radicales: pobreza, desigualdad social, diferencia de clases, etc.; se pintan vicios y pasiones (envidia, disipación, libertinaje, celos), a la par que virtudes y sentimientos nobles (caridad, perdón, amor).

La crítica al statu quo es una característica que acompaña la narrativa de Rodríguez Castelo de principio a fin. Es más evidente en unas obras que en otras, pero está presente en todas.

Describe las desigualdades sociales de las épocas a las que alude, cuestiona fuertemente la alienación producida por los contenidos de los medios masivos de difusión y por la publicidad, y detiene su cámara en cada una de las partes del cuerpo social, de donde, al tocarlas, sale pus.

Se alude a la contaminación ambiental y al diseño de unas ciudades que parecerían estar al servicio de los vehículos y no de las personas. Se señala la falta de libertad que impera en los medios de difusión masiva; la censura como parte del «manual de estilo» de la empresa periodística.

Se cuestiona, por medio de un símbolo —el verde—, a un grupo, a una élite empeñada en mantener el orden de cosas: los seres no deliberantes, que obedecen órdenes muchas veces inicuas; que reprimen, hieren, encarcelan y hasta quitan la vida a otros que amenazan al sistema, sin importar que esos otros puedan pertenecer a su misma clase.

Se reflexiona sobre las consecuencias de la acumulación del capital y la inequitativa redistribución del ingreso.

Se cuestiona severamente la censura, la resignación, el esbirrismo, el armamentismo, la explotación y la represión, a la vez que propugna una nueva escala de valores fundamentada en el humanismo cristiano.

EL TRATAMIENTO DE LO DIFERENTE EN LOS PERSONAJES

Hay en los personajes de Rodríguez Castelo, en las situaciones que estos viven y en los ambientes en que se desenvuelven, una especie de «desviación de la norma»: una manera diferente de ser y de actuar que se aparta de lo común.

Prácticamente no hay personaje de Rodríguez Castelo que tenga un comportamiento convergente (en el sentido de tradicional, cerrado, fijo, finito).

Caperucito Azul, por ejemplo, no es un niño como todos los niños de su pueblo: él cree en la necesidad de los cuentos en las vidas de las personas y en la vigencia de esos cuentos en cualquier época. Es, además, un niño al que le gusta que le cuenten y que le lean historias, y al que le gusta leer.

El protagonista de *El fantasmita de las gafas verdes* se diferencia de sus congéneres desde el comienzo. Mientras los otros fantasmas salen a fantasmear en grupo, al fantasmita le gustaba hacerlo solo. «No con los otros fantasmas, porque eran muy serios: siempre salían a fantasmear poniendo cara de bravos...».

También el grillo se aparta de la regla. Ni siquiera cuando cambia de naturaleza deja de ser diferente.

Gris es un gato diferente. También su amo lo es: trabaja por la noche, lee y escucha música rara, arriesga su vida por los demás y, cuando triunfa sobre sus enemigos, en vez de matarlos les da de comer. Lo mismo sucede con el niño que era rey: renuncia a su corona y busca para casarse a una niña que no es reina.

¿Y qué decir del protagonista de *Los secretos del sol*? De manera parecida a lo que sucede en *El grillo del trigo*, Iván dice la verdad cuando le preguntan quién le enseñó a nadar, pero esa verdad le condena. Menos mal que no lo encierran, como a Grillo. Pero lo tienen, igual a Caperucito, como a un niño «raro», al que hay que seguirle la pista, no se vaya a deschavetar de una vez por todas!

¿Es esta manera de ser de los héroes de Rodríguez Castelo una virtud o una limitación de su literatura? Nosotros pensamos que se trata, más bien, de lo último. Porque a pesar de la propiedad y la belleza expresiva de los textos, las conductas de los personajes se idealizan a tal punto que lo humano —asunto tan profunda e intensamente tratado en la narrativa de nuestro autor— llega a perder un importante componente: el que tiene que ver con la caída, con la transgresión ocasional de la norma, con la equivocación que permite aprender mediante el dolor, la culpa y el arrepentimiento...

Es cierto que los seres humanos nos esforzamos por vivir de acuerdo con valores preestablecidos y construir sociedades más justas. Pero somos tentados, resbalamos y caemos, para luego incorporarnos y tratar de ser mejores. No somos ángeles ni demonios y, por eso mismo, no podemos regirnos por escalas de valores bipolares: verdad / mentira, cordura / locura, bondad / crueldad, etc.

Una atenta lectura de esta narrativa nos revela, además, que sus héroes se relacionan conflictivamente con los demás personajes. Estos consideran que aquellos son «especiales», «locos», diferentes. Y tratan, en vano, de que asuman otros comportamientos y actitudes.

LA FUNCIÓN DE LOS CUENTOS

Para Hernán Rodríguez, la lectura es su «mejor manera de acceder a cuanto de profundo, emocionante, rico y bello ha realizado la humanidad». Cuando piensa en la felicidad, vienen a su mente una serie de lecturas que le dieron sentido a su existencia y no puede concebir la vida sin libros. Sin buenos

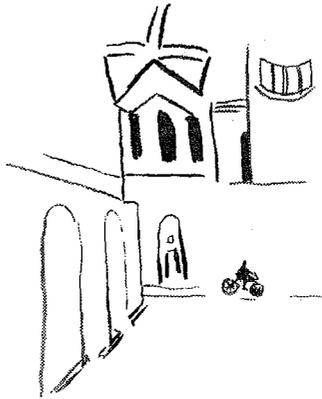
libros, claro está, porque eso de que *no hay libro malo* le parece una de esas tamañas estupideces que, so capa de lugar común, repiten gentes ineptas.

Y entre las diferentes lecturas, él considera que la de los cuentos cumple una función esencial en la vida de los niños: brindarles seguridad y hacer soportables vidas psicológicamente insportables.

Rodríguez Castelo, al igual que Bruno Bettelheim, le confiere a la literatura el poder de influir sobre los lectores y hacerlos mejores seres humanos.

Los cuentos, la literatura, el arte, le permitirán al escritor, al artista, al hombre, forjar una escala de valores en cuya cima brillará el sol de la libertad. Por más que a este hombre lo metan en una jaula o en un manicomio, él regresará a su «trigal»: a ese único territorio donde puede ser feliz. Este hombre, este buscador, podrá perderse, como un ascensionista en la montaña, pero si su corazón se ha fortalecido desde temprano con la lectura, con la buena lectura, tendrá la capacidad de poder escuchar las voces que le muestren el camino, y de convertirse en heredero de un reino especialísimo, no por línea de sucesión, sino como recompensa a su victoria sobre las adversidades de la vida. ♣





CREA CION

Libro de mal amor

Luis Carlos Mussó

*que pueda fascinar un libro de buen amor a queste
que los cuerpos alegre, e a las almas preste.*

Juan Ruiz, *Libro de buen amor*

UNO

Ha muerto la varona, y aunque me sea dulce la paz de las cosas, estoy solo nuevamente en el maldito paraíso.

Desde luego que seguiré escribiendo madrigales, aunque el mundo no dèsee entenderlos. Escribo bajo la cascada de piedras y Dios inventa un mundo sin mucha labor. Industria de un día, descanso de seis: inventa un mundo, pero olvida incluir el sonido de su voz.

DOS

¿Volveremos a la fuente de los leones del
parque, ahora que ella desoye los himnos
sagrados, y alberga la emoción un fingi-
miento parecido al del poema?

¿Nos embriagaremos luego del promi-
suo rumor de la fuente, justo cuando se
desvanece del descarrío de su espasmo?

¿Blanquearemos los muros de cantinas y
tabernas, nosotros que antes aguardamos la
abdicación del vendedor de pararrayos?

Se perfila el terror con el nuevo amanecer:
opino que anochece.

TRES

Su ausencia semeja el vacío de mis ojos
(imágenes huidizas que bregan fugándose
de la evasión), aunque hace mucho haya
guardado las mejores visiones detrás de
mis córneas para el tiempo de la ceguera.

Parece nuevo el tiempo cuando el
poema recostaba el cuerpo amado sobre la
hierba y su canto era un enorme campo de
girasoles que avanzaba tomando la noche
en que los astros titilaban, nupciales.

Y los signos pueblan estas superficies
de cáñamo trenzado; y se preguntan
quién la agasaja en mi nombre, quién
comprende mejor sus homenajes, quién
sepulta las sombras con su voz / su len-
guaje / su estertor.

CUATRO

Y me avergüenza esta muerte que no he sabido evadir y que solaza a este alguien que ya no es yo. Me avergüenza la ceremonia de la noche con sus escalas de savia yerta y derramada; la rúbrica del relámpago sobre el muelle, este mar que calla y solo escucha. Me avergüenzan los presagios que cubren mis heridas.

Y estos muros que se levantan a sí mismos al son de la tormenta.

CINCO

Se desenmascara la presencia en el punto donde los caminos se advierten no tan bien trazados. Donde el polvo cubrió de gamuza nuestras sandalias, y la luna (flexible, ribereña) jamás alcanzó a prevenirnos con la voz del oráculo.

Y la presencia, aunque sin máscaras, se siente: la perciben también los egonautas en el sueño, muy cerca de sus remos y a punto de volcar sus naves. A callar son llamados por el capitán; a callar y a armar las velas.

Y allí, aireando su oficio de miedos, se hallan a la espera. No saben de qué, pero a la espera.

SEIS

Lo más difícil de su muerte es comprobar una herida en el lugar de nuestras claves. Que el rictus que compartimos deja de ser un código preciso para transformarse en el fuego que duerme.

Lo más difícil de su muerte es demostrar que ella es quien yace bajo el jardín del que un día fuimos expulsados; pero que es a mí a quien la asfixia protege.

SIETE

Calienta su sombra aún mi costado; ¿o es el hecho de saberla salida de mi costilla?

La recuerdo con una estrella de ceniza sobre la frente y vestida con mi aliento. La recuerdo antes y después de haber probado el fruto que nos hizo sabios. Cuando la conocí; cuando me conoció.

Juro que creí que volvería a mi costado cuando se desnudase de mi aliento: que se alojaría en mi ijar izquierdo, solamente para verme morir completo. ❀



Catalina Sojos

ESCRITO EN ABRIL

tú eres eva; aquella que alimenta la pérdida total; la imposible; tú eres adán que hace nacer su rostro de dormido; poseso, imperturbable, inmóvil; al fondo de ti corren los hijos sin memoria; aquellos que no recuerdan su muerte voluptuosa y despiertan en el lugar del amor

tú eres Babel y Delfos; pitonisa de la primera confusión y del único desamparo; eres Leda y el cisne entrelazados más allá de tu nombre; eres el cuerpo que se resiste al gris.

tu oficio es conjurar y exorcizar; contra ti las palabras y lo que queda del silencio

ARENA

Cuando el hombre llegó me ofreció un ramo de rosas, yo deseaba un espejo; me negué a aceptarlas.

Sonrió y se marchó en silencio.

Pasaron seis meses hasta que apareció con un violín, yo deseaba una esfera; me negué a aceptarlo.

Sonrió nuevamente y se marchó en silencio.

Anoche volvió, me entregó una espina.

La acepté silenciosamente, entonces el hombre se deshizo delante de mis ojos atónitos.

Ahora cargo mi espejo, mi espacio y mi espina pero sigo deseando la arena de su cuerpo que desapareció con la última ofrenda.

VARIACIONES

SOBRE UN TEMA DE CAVAFIS

Con qué desmayo
recogiste uno de tus cabellos
extraviados en la lujuria

mientras —sabías—
esperaba el próximo turno

sin embargo cuánto darías
por volver hacia aquel lecho

y que las monedas te recobrarán
la Alejandría perdida

MILONGA

y dijo ella:

todo penetra en mí, hecha raíces, la sombra que devora mi garganta, ese claro de sol entre la niebla, la muerte desgranándose en la selva.

todo provoca mis concavidades, el recuerdo que yace inerme entre los muslos, la caída del agua.

soy una virgen encendida que oficia lunas negras, abre mi tiempo, toma las llaves de mi reino, sé imagen que colma y seré toda espejos.

él avanzó tres pasos

 y la noche creció más allá
de sus manos.

la celebración ha fluido de oscuros recipientes, enlazados en alguien descendieron los cuerpos del amor

 y enrojeció la noche

 con un algo de dios

 entre las ruinas

TRES MUJERES

PRIMERA VOZ

Al ángel que robamos se le ha caído la arcilla que cubría su corazón. Ángel de madera no ha sido capaz de vencer el paso del tiempo. Lo tengo frente a mi cama y sus mejillas, las rosas de sus senos, su ombligo contemplan las polillas en mi cuerpo.

SEGUNDA VOZ

existe una diosa en el rescoldo de la llama. la miro y huye quemándome las pestañas. arde y crepita aquella que se hechiza a sí misma con la luna llena. los animales giran a su alrededor. veinte y ocho círculos marcan el laberinto. como un trazo obligado de la belleza mírame en el cuerpo de la noche muerta.

TERCERA VOZ

jamás olvides las marcas de tu epitafio en la arena.

ARREBATO

aúllan los rostros de aquella que desciende
hacia el lugar más alto de la noche

un gato blanco hunde sus zarpas
en los que danzan imantados por la calamidad

miro a la niña que olvidé con mi nombre
sollozar detrás de la puerta

mientras la dama de los perros
devora mi corazón.

DEL LIBRO
CANTOS DE PIEDRA Y AGUA

CANTO PRIMERO
(coral)

¿quién mira dentro de ti
ciudad celeste y sola
sola
ciudad de frío?

te escribo
y dejo que el alma se me vaya
en la noche desnuda

sembrado
entre el barranco y la magnolia

mi corazón
es fruto
ya
maduro

¿quién espía
debajo de tu angustia?

ya puedes amorosa
devorarme

porque colgada estoy
a tu silencio

abre tus labios
llámame
tu voz
será una gota de sangre
en mi pecho difunto

La casa Rigoberta

Arístides Vargas

PERSONAJES

Rigoberta

Él

Ella

La Abuela

ESCENA I

Niña en el patio, jugando

RIGOBERTA (cantando):

«Vine a morirme aquí, donde morí
en antaño, morí en la plaza y en
el atrio, anduve muerta algunos
años».

¿Rigoberta es un par de manos? Si el mundo fuera un par de manos, tendría diez dedos, un lado derecho y un lado izquierdo, un lado izquierdo y un lado derecho, pero el mundo

no es un par de manos y Rigoberta no es el mundo, el mundo no tiene dedos, por eso no es un par de manos, Rigoberta sí tiene dedos pero no es un par de manos, tampoco es el mundo porque el mundo no tiene dedos... entonces, ¿quién es Rigoberta?: Rigoberta es un gancho, se engancha aquí, allá, allá, y aquí... (Pausa).

Rigoberta va a caminar, Rigoberta se apresta a caminar, Rigoberta se eleva al caminar, se dispone a caminar, se suspende al caminar, ...se suspende..., se suspende... Rigoberta empieza a caminar... ¿Por qué camina Rigoberta? Porque es una enferma del corazón, corazón obeso, gordo corazón que no adelgaza, camina corazón de grasa,

camina corazón de mantequilla, camina redondo corazón, camina, camina. Si el mundo fuera un par de manos, si Rigoberta fuera un par de nalgas para sentarse... ¿Quién es Rigoberta? Es el naciente y es el poniente; en el uno crece la niebla en el otro crece la hierba, en el uno va la vida, en el otro va el sueño, los dos cortados con la misma tijera y Rigoberta es la misma tijera. Abuela, ¿estás ahí?, ¿puedo ir con vos?, ¿por qué no puedes estornudar?, ¿por qué estás allá abajo? Rigoberta se lanza al vacío y cae en ningún lado, Rigoberta se lanza al vacío y cae en ningún lado..., ¿abuela, vas a dormir?, ¿por qué no me contás un cuento, ¿por qué corre Rigoberta?, porque me separo de algo, me separo de la luz, corro más allá de mi vestido, de los gritos, los llamados, de las piedras, los árboles, lejos de la humedad, del calor, del frío, lejos de la luz y la oscuridad, lejos, lejos, lejos. Abuela, te voy a contar un cuento: Había una vez una niña que tenía una abuela muy desobediente, la abuela se le perdió a la niña por mucho tiempo; al cabo de los años la niña la encontró, la puso en sus rodillas y le dijo: ¡Toma, abuela perdida, toma, toma... La niña era una anciana. ¿Te gustó el cuento, abuela? ¡Atención niños...! ¿Dónde vive Rigoberta?, Rigoberta vive... en el país de los himnos que se marchitan... ¡No mientas, Rigoberta, no mientas...! Yo no miento, porque en ese país vivo; donde cada uno tiene

un himno debajo de la almohada por si acaso haya oportunidad de cantarlo o gritarlo; entonces se lo gritamos al otro hasta aturdirlo, ¡aaaaah!, hasta aturdirlo... aturridos como estamos en el país de los himnos que se marchitan no podemos escuchar más que nuestro propio grito, a eso le llamamos himnos... No sé... pero me parece que los ciudadanos del país de los himnos que se marchitan tienen miedo de que los vecinos les hagan algo, o de hacerse algo ellos mismos; por eso cantan himnos... ¡Rigoberta tiene miedo! ¡Rigoberta tiene miedo! ¡No...! Porque Rigoberta es un volcán y los volcanes no temen. ¿Verdad mamá que los volcanes no tienen miedo? Además, Rigoberta, que es un volcán, tiene una casa en el país de los himnos que se marchitan. Una casa donde Rigoberta espera que vengan a visitarla pero nadie se atreve por que temen caer calcinados por los recuerdos... ¡Mamá!, ¡papá!, ¡mamá! ¿Verdad que estamos solas en ese país, solas como volcanes, como casas? ¡Mamá...!, ¡papá...! ¿Hay alguien allí adentro, alguien que diga: ¡Hola, Rigoberta, casa, volcán, puerta? ¡Mamá...!, ¡hablen!, ¡chillen!, ¡griten...? ¡Griten!

ESCENA II
El marido y la esposa,
en el cuarto

ÉL: Un árbol...

ELLA: Mis pies...

ÉL: A veces es un árbol que hunde sus raíces en mis sueños...

ELLA: Me duelen como si hubiese caminado todo el día, pero no...

ÉL: Entonces me despierto sobresaltado porque es un árbol de aquellos que crecen en la infancia, ese lugar..., ese sitio donde crecen árboles que nos meterán miedo el resto de nuestra vida.

ELLA: Camino lo necesario, camino porque es lo que me alivia. El dolor de los pies no me permite sentir otros dolores, es un principio curativo oriental: aplacar un dolor con otro dolor.

ÉL: ¿Has visto la prensa?

ELLA: ¿Mis gotas, has visto?

ÉL: A veces mece el viento la copa del árbol que te decía...

ELLA: La planta de mis pies no tiene forma de planta, tiene más...

ÉL: ¿Sí?

ELLA: ¿Qué?

ÉL: Me parece que me quieres decir algo...

ELLA: Me supongo que me hablas, pero luego...

ÉL: Pero nada...

ELLA: Pero nada...

ÉL: Siempre, nada...

ELLA: Nada, siempre...

ÉL: Te decía que es muy raro ver un árbol en los sueños pero más raro es

ver el viento en los sueños; tal vez es el viento que corre en la calle, como dormimos con la ventana abierta... termina metiéndose dentro de nosotros...

ELLA: Lo que te quería decir es que para aliviar ese sentimiento de descontrol que tiene mi vida, camino como una sonámbula hasta que mis tendones no me sujetan; no me pueden sujetar porque han sido sometidos al castigo que alivia, así le llamo...

ÉL: ¡Qué feo es que...!

ELLA: A las caminatas...

ÉL: Se te meta el viento...

ELLA: El castigo que alivia...

ÉL: ¿Qué piensas?

ELLA: ¿Me hablabas?

ÉL: Algo me dices...

ELLA: ¿Quieres algo?

ÉL: ¿Sí?

ELLA: ¿Sí?

ÉL: ¿Qué?

ELLA: ¿Sí?

ÉL: ¿Sabes?, últimamente me parece que hablamos pero no nos entendemos, me parece...

ELLA: No nos entendemos... No nos entendemos...

ÉL: Un árbol...

ELLA: Mis pies...

ESCENA III
La niña, en el patio,
descubre algo

RIGOBERTA: Mira, mamá, mi dedo meñique ha desaparecido, mira, mamá... papá, mira, no tengo dedo meñique, no tengo dedo meñique...

ESCENA IV
La abuela en la cocina
y la niña también

ABUELA: ¡Rigoberta, muchacha del carajol, ¿dónde estás...?

RIGOBERTA: Aquí, abuela.

ABUELA: Escucha bien lo que te digo...

RIGOBERTA: Sí, abuela.

ABUELA: A la yuca hay que pelarla por la mañana temprano y la cocina debe lucir limpia como tu cara. ¿Tu cara está limpia? Ya sabes que no me gusta que andes por ahí con la cara llena de tierra, aunque es propio de las niñas como tú andar con los ojillos llenos de mariposas azules y la lengua deshaciéndose en la boca, y el vestido desteñido por la humedad y el polvo...

No me gusta ver cómo te haces de tierra... No me gusta.

Don Cristóforo Centeno también se hizo de tierra. Se enamoró de Doña Mágina, mujer entrada en años; y cuando en este pueblo dicen entrada en años, quieren decir que una mujer joven y bella entra en una especie de bosque y sale, si es que sale, como vieja y amargada; un

bosque bastante sombrío en el que una entiera los mejores años, entiera la paciencia, entiera la alegría, cuando no la entierran a una sin haber echado un puñadito de tierra sobre su juventud...

Te decía que Cristóforo se enamoró de Doña Mágina, con tanta mala suerte que cuando Doña Mágina lo vio, le dijo: usted es buen mozo pero en fotografía, porque viéndolo de cerca, parece usted de plástico...

Desde aquel día Cristóforo duda si es carne o polietileno lo que rodea su esqueleto y aunque sigue creyendo que Doña Mágina no es reina de Nicaragua porque no quiere, ya no siente el temblor de piel cuando ella se acerca, no porque le falte amor, sino porque su cuerpo y su piel han adquirido la rigidez de los muñequitos de plástico, el color a tierra y el olor a tierra... como tú... pero tú... A la yuca hay que pelarla con suavidad, muy de mañana... Esta noche hay cena y tú lucirás un vestido celeste como las mariposas que salen de tus ojos.

NIÑA: ¿Por qué, abuela?

ABUELA: ¿Por qué, qué?

NIÑA: ¿Por qué estoy triste...? Parece que yo estuve aquí antes y usted estuvo aquí antes y esta conversación ya fue... ¿Alguna vez ha sentido eso, abuela?

ABUELA: Sí.

NIÑA: ¿Cuándo?

ABUELA: Ahora...

ESCENA V

El marido y la esposa,
en el cuarto

ÉL: No puedes dormir, no puedes dormir...

ELLA: Sí, pero sueño.

ÉL: Es lo natural.

ELLA: ¿Qué es lo natural?

ÉL: Dormir y soñar...

ELLA: Una se muere, cuando una se duerme y sueña, una se muere...

ÉL: ¿Sí?

ELLA: He soñado con ella.

ÉL: ¿Con quién?

ELLA: Con Rigoberta.

ÉL: Rigoberta murió hace años.

ELLA: Estaba con la abuela en la cocina.

ÉL: La abuela también murió.

ELLA: ¿Entonces?

ÉL: ¿Entonces, qué?

ELLA: ¿Qué me hago yo con la palabra Rigoberta, qué me hago yo con la palabra abuela, qué me hago yo con las palabras vacías, sin ellas?

ÉL: Llenarlas, supongo...

ELLA: Dolor...

ÉL: ¿Qué?

ELLA: ¿Podemos hablar de dolor tú y yo? Ese dolor que llena ese vacío que nos dejó la vida en otro tiempo.

ÉL: No quiero hablar de eso.

ELLA: Si pudiéramos hablar del dolor, podríamos olvidar tu y yo. Si pudiéramos hablar tú y yo, si pudiéramos hablar, tú y yo... Luego hablar con el vecino, luego en la junta barrial, luego en toda la ciudad, cientos de personas hablando de lo que pasó,

lo que nos pasó, tal vez pudiéramos curarnos...

ÉL: Quiero dormir.

ELLA: ¿No quieres hablar?

ÉL: Quiero dormir.

ELLA: Está bien, durmamos.

ESCENA VI

Rigoberta en el patio
descubre algo y habla

RIGOBERTA: Mamá, la pierna derecha me ha desaparecido, mi dedo meñique también, pero eso no era lo que te quería decir, lo que te quería decir es que estoy aquí en el patio... ¿Mamá, estás ahí? ¡Háblame, por favor, mamá! Estoy en el patio... ¿Este es el patio? Sí, este es el patio... Si no quieres hablarme, no lo hagas... Yo puedo esperar a que te den ganas de decirme: ¡Hola, Rigoberta! Yo puedo esperar, ¿se dice esperar? Sí, se dice esperar... No te preocupes..., la noche está fresca y puedo ver cómo me envuelve la frescura de la noche... ¡Qué raro!, ¿no?, ver la frescura, envolviéndome... Me doy cuenta de que el aire es fresco porque las hojas de esa planta se vuelven suaves y oscuras... ¡Mamá!, ¿cómo se llamaba la planta que estaba en el patio ¿Llamaba..., dije llamaba? ¡Qué raro decir cosas sin poner mucha cabeza en lo que se dice, como si las palabras fueran descabezadas, como si dijeran cosas que una no quiere decir...! ¡Qué raro! El otro día dije montaña

y no venía al caso que yo dijera eso; también dije helicóptero, inmediatamente dije paz y sentí alivio... A veces veo un fuego que se propaga hasta alcanzar un árbol, y otro árbol... ¿Cómo se llaman esos árboles grandes? Bueno, no importa, luego el fuego alcanza una casa y a una persona que corre alcanzada por un fuego que solo yo veo y que no viene al caso, como la palabra helicóptero y la palabra montaña... ¿Y sabes, mamá? Estas palabras no me inquietan, me apenan pero no me inquietan; otras personas pueden sentir alivio porque la palabra montaña, la palabra helicóptero, la palabra fuego no les inquietan, pero a mí me causan tristeza estas palabras y otras que ahora no me acuerdo... ¡Mamá!, ¿estás ahí?, no es necesario que me respondas, solo es necesario que estés ahí y me escuches... Te decía algo sobre las palabras descabezadas; a veces, son frases completas...: «No tomaré un centímetro de tierra que pertenezca a mi patria...» ¿Quién lo dijo, mamá?, ¿lo sabes? Seguramente alguien que no quería nada para sí; yo tampoco quiero nada para mí... ¿Y tú, mamá, quieres algo para ti? Yo solo quiero estar en la oscuridad de este patio; es tan sereno que si me dijeran que hay una guerra, yo diría que no, que nada puede destruir la serenidad que me provoca la oscuridad de este patio, el estar aquí, ahora, hablándote, y que tú me escuches... ¿Sabes?, a veces temo quedarme

callada porque las personas que callan después se mueren... Yo, a veces, callo... Pero yo resucito... Y es bueno resucitar aunque se hayan olvidado los motivos de la muerte... solo palabras sin cabeza me atan a la otra vida: montaña, helicóptero, fuego... y... ¿Dije otra vida? ¿Cómo se llamaba... mamá, estás ahí? ¿Por qué de pronto comienzo a hablar, y de pronto vacilo, como si algo amargo me hubiese pasado, algo que no puedo explicar, como tampoco puedo explicar cómo es que estoy aquí, cómo es que te estoy hablando y tú me estás escuchando...? ¿Mamá, cuántos años tengo ahora?

ESCENA VII

La esposa y el marido toman café en la sala

ELLA: Ahora tendría veintiocho años.
ÉL: ¿Quién?
ELLA: Rigoberta, podría tener veintiocho años, ahora...
ÉL: ¿Vas a empezar de nuevo?
ELLA: A veces siento que me reclama algo...
ÉL: No quiero escuchar...
ELLA: ...que ha vuelto a esta casa a buscar algo.
ÉL: ¡Cállate!
ELLA: Su pierna derecha... Recuerdo que una vez cayó de un árbol de mangos y se hizo una herida en su pierna derecha... No sé por qué recuerdo eso...
ÉL: ¿Por qué siempre vuelves a lo mismo?

ELLA: ¿Lo mismo? .
ÉL: Todo sería más fácil si no te anclaras en lo que pasó... Si hicieras un esfuerzo, no sé... que no te hicieras tanto daño.

ELLA: Hueles mal...

ÉL: Y eso, ¿a qué viene?

ELLA: A que de un tiempo a esta parte no hueles como antaño.

ÉL: No te entiendo...

ELLA: Tú nunca entiendes...

ÉL: Me estás agrediendo...

ELLA: Lo que pasa es que hueles mal porque has cambiado de lucha, no de ducha, ¿entiendes?

ÉL: Se me hace tarde, me tengo que ir...

ELLA: Cuando te conocí luchabas por lo que yo luchaba, entonces olíamos bien, pero ahora tú luchas por tener dinero, y no hueles bien, eso es todo...

ÉL: Me voy...

ELLA: ¿Qué te pasó?

ÉL: ¿Qué quieres decir?

ELLA: Eras... ¿Cómo se dice cuando uno quiere cambiar el mundo...?, bueno, eso eras, ahora no, porque el mundo sigue allí y lo único que has logrado cambiar ha sido tu antiguo puesto de combatiente por un puesto en el gobierno, tu carné del partido por una tarjeta de crédito... no sé si entiendes, pero me cortas las venas con tu tarjeta de crédito, me apuñalas con la antenita de tu teléfono celular, me apabullas con tus reuniones de ex compañeros, todos con sus negocios, sus asuntos, pero el mundo sigue allí, hemos aprendido

a aceptar la pobreza que antes nos encolerizaba como si el mundo fuera así y la vida fuera así: familiarizarse con las cosas más terribles como si fueran nuestras, cotidianas, manejables... ¡Qué gracioso me parecen...! Tú, que querías cambiar el mundo...
ÉL: ¿Quién eres tú para juzgarme? Duermes hasta las doce, te levantas, lloras por una hija muerta hace años, te estremeces, explotas con una bengala pero sin luz... No brillas, eres como un estallido pero sin resplandor, eres como una revolución en la penumbra, ¿Te das cuenta...? Porque yo, que nunca me doy cuenta de nada, me doy cuenta de que eres una revolución que no resplandece. Puedes quedarte ahí, en la oscuridad o puedes pasarte de nuestro lado... ¿Sabes una cosa? Ahora, con diferencias por supuesto, todos o casi todos estamos del mismo lado... ¿Me comprendes? Porque yo, que casi nunca comprendo nada, sí te comprendo...

ELLA: Apaga la radio...

ÉL: La radio está apagada.

ELLA: No, la radio que tienes adentro.

ÉL: No sé a lo que te refieres.

ELLA: Esa que lanza insultos o lanza arengas según el caso.

ÉL: Me das pena.

ELLA: Apágala...

ÉL: ¿De qué mierda estás hablando?

ELLA: Apágala por favor, apágala, ¿no ves que no te escucho bien, que no está bien sintonizada...?,

¿te quedaste sin pilas? No, no te quedaste sin pilas, te quedaste solo en el estudio que tienes adentro y te dormiste y el disco terminó y vos no te diste cuenta porque estabas dormido, entonces el disco se repite se repite, hasta asquearnos, hasta que con rabia lanzamos la radio contra la puerta o nos lanzamos nosotros contra las puertas porque no tenemos el valor de acabar con esa puta radio que nos revienta los tímpanos con el mismo disco, con el mismo discurso o con la misma canción, según venga el caso.

ÉL: Vos eres una disidente, una disidente crítica, se entiende, pero disidentes con vos misma porque no aguantas no tener respuesta, es terrible no tener respuesta, ¿verdad?, entonces te dedicas a criticarme, a crear metáforas rebuscadas para decir que soy una mierda pero no soy ni más ni menos mierda que otros. Mi error, si es que lo hay, fue el haber seguido con vos; porque yo asumo que soy un hombre..., ¿cómo se dice?, institucional, pero vos no asumes que has dejado de ser una mujer para convertirte en una ONG, janda, insúltame, ámame, o échame a la basural!, da lo mismo porque ya no te oigo, ciertamente soy una radio, cuyo volumen no me permite escuchar otras radios.

ELLA: Una radio que se escucha a sí misma.

ÉL: Puede ser... (Pausa).

ELLA: Me da pena mi sombra, tiene una curva en la espalda; entonces

me digo: tal vez sea la curva de la edad, pero no, es la curva del desaliento... ¡Qué fea costumbre la de mirar mi sombra en el suelo, pero te debo confesar una cosa: confío más en mi sombra que en el espejo, ¿y tú?

ÉL: Voy a tomar un poco de aire fresco...

ELLA: Rigoberta está en el patio...

ÉL: ¿Qué...?

ELLA: Y la abuela en la cocina...

ÉL: ¿Quién?

ELLA: La abuela... en la cocina, Rigoberta está en el patio y nosotros en la sala; ella tiene una cicatriz en la pierna derecha... No sé por qué me acuerdo de esto, pero me acuerdo.

ÉL: Voy a mi cuarto a descansar un poco.

ELLA: Sí, yo también.

ESCENA VIII

La abuela en la cocina

ABUELA: Rigoberta, no te ensucies el vestido y ven acá que quiero decirte algo: Mira cuántas papas tiene que pelar tu abuela, cientos de papas, miles, millones de papas para que esta noche las señoras adineradas digan: ¡Qué ricas papas! Y los señores de negocios, digan: ¡Qué papas, qué papas! Cosas que dice la gente que no ha tenido que pelarlas... por eso al general Sandino no le gustaban las papas, le gustaban, escúchame bien lo que te digo, los

nacatamales de carne, no de pollo, porque él decía que los pollos son para las señoritas; cosa que yo no creo porque yo lo vi comer de todo, hasta raíces lo vi comer... Las raíces son buenas, hay que saber prepararlas, no más; dicen que al cacao hay que comerlo por arriba y terminar por abajo, o sea hasta las raíces; las raíces de cacao hay que cocinarlas con leche de cabra. ¡Claro, que si tienes una cabra para qué vas a comer raíces!, te comes la cabra que, a su vez, come raíces. Las raíces, sin embargo, se alimentan de la savia de los árboles, que a su vez se alimentan de esas cosas que no se ven y andan por el aire... Lo que quiere decir que si te comes una cabra, te comes un árbol, te comes la raíz y te comes esas cosas que no se ven y andan por el aire... Las semillas también son ricas: las de maíz y las de frijol, las de pipián y las de ayote... En cuestión de carnes, la de iguana es la menos recomendada, aunque hay gente que le gusta, porque hay estómagos para todo, y cuando hay hambre nos comemos hasta las piedras, que bien sazonadas pasan por albóndigas. Pero los que vienen esta noche a cenar nunca han comido piedras, aunque tienen el corazón hecho del mismo mineral, nunca han comido piedras... Sandino sí, porque él comía de todo: carne de buey, de jabalí, de perro mudo, y muchas veces comió Nada. La carne de nada no engorda, no alimenta pero es gratis y aquí sí que hemos

comido esa carne... Sacaza nunca comió carne de nada; a él le gustaba el arroz a la valenciana y el licor de menta. Sandino tomaba aguardiente, cususa o «Morir Soñando». Sacaza tenía diez escarbadientes para un sólo almuerzo, Sandino no tenía nada que se pudiera ver y comprar... sólo le gustaban los nacatamales rellenos de carne con harto picante para comerlo en cucullas como los indios... En fin, que somos más estómago que corazón, y es más fácil perder la dignidad que perder el hambre.

ESCENA IX

La niña en el desván,
la abuela en el desván

RIGOBERTA: ¡Atención, niños, que les voy a contar la historia de un país que se llamaba: Santa Bernardita de los Manantiales! entonces unos hombres consideraron que ese nombre era muy amariconado y le pusieron San Bernardo de los Volcanes; Mesana, su capital, conocida también por «La Ciudad de los Terremotos», puestò que fue arrasada por ciento cuarenta movimientos telúricos, al punto que la gente se acostumbró a verla en ruinas, se ha reedificado muchas veces, tantas que en realidad la gente no sabe si está en pie o es el reflejo que precede al próximo terremoto. Sus habitantes están muertos pero nadie les ha avisado; tal vez no sea la capital de un

país, tal vez sea ese lugar donde las almas buenas se juntan a platicar sobre cuando tenían rostros y fumaban. Mesana es una ciudad sin sentido, llena de gente miedosa porque se puede morir o porque ya está muerta...

ABUELA: Rigoberta, ¿qué haces?

RIGOBERTA: Juego, abuela.

ABUELA: ¡Dios Santo, niña! ¿dónde has puesto tu brazo izquierdo?

RIGOBERTA: No sé, hace rato lo tenía aquí...

ABUELA: Anda a buscarlo que lo vas a necesitar para la cena de esta noche... ¿y tu pierna derecha?, ¿dónde está tu pierna derecha?

RIGOBERTA: Abuela, ¿los brazos izquierdos se mueren?

ABUELA: Sí.

RIGOBERTA: En Mesana hay un cementerio para brazos; los ángeles custodios no tienen alas sino manos con las que baten el aire hasta que vuelan...

ESCENA IX

El marido y la esposa, en la sala

ELLA: Me acuerdo de su brazo izquierdo porque era zurda, su flaco bracito izquierdo intentando dibujar un elefante... no sé por qué recuerdo partes de su cuerpo, como si estuviera hecha en pedazos, una niña de pedazos que mi memoria no alcanza a armar completamente. ¿Me escuchas?

ÉL: Sí...

ELLA: Creo que fue en esta esquina, no, en esta esquina, lo recuerdo porque mi cuerpo quedó perpendicular a la ventana...

ÉL: ¿De qué hablas?

ELLA: Del día en que nos quebramos; no hubo ruido pero yo sabía que nos habíamos quebrado. Nuestras mejores ideas cayeron y no provocaron el menor sonido, ¿y sabes por qué? Porque era algo bueno y cuando uno pierde algo bueno de sí, por lo general lo pierde en silencio. Fue aquí, en esta habitación, donde nos acostumbramos a decir «sí», y nos quebramos. ¿Fuiste al mercado? ¡Sí!, ¿te pagan bien en tu trabajo? ¡Sí!, cada día hay más ladrones, ¡sí!, cada día hay más corruptos, ¡sí!, ¡sí!, ¡sí! Y nosotros legitimamos todo con ese terrible «Sí» de los que conocen la verdad pero que no hacen nada para que impere. ¿Me escuchas?

ÉL: Sí...

ELLA: ¿Ves?, siempre «sí».

ÉL: Sí.

ELLA: ¿Por qué será que sólo me acuerdo de pedazos de ella?

ESCENA X

Rigoberta flotando en el techo sin el brazo derecho

RIGOBERTA: ¡Mamá ¡Ile comenzado a flotar! Debe ser porque la pierna derecha ha desaparecido, entonces peso menos... También mi brazo derecho y mi dedo meñique... Por eso peso menos.

ESCENA XI

La abuela y la niña. La niña sin rostro, sin pierna derecha y sin brazo izquierdo, en el comedor

ABUELA: Mira, aunque es una tontería decirte mira, porque no tienes rostro... Vamos a colocar la mesa: mantelería y cubiertos, pues ya se acerca la hora de la cena..., tenedor y cuchillos a la izquierda, cuchara a la derecha, la cuchara es para los caldos y sopas... la derecha es más firme y es terrenal, la izquierda es más aérea y espiritual, lo cual es una pendejada porque los cuchillos y las cucharas nunca se enteran si están a la izquierda o a la derecha, esas son cosas de hombros y no de cucharas, aunque hay señores que parecen cuchillos; se los puede manipular con la derecha o con la izquierda, siempre cortan su buena tajada. Ahora tú estarás aquí con tu abuela y cuando tu abuela te diga jecha a correr! tú no te detienes, corre, corre, porque la cena habrá terminado...

ESCENA XII

El marido y la esposa,
en el cuarto

ELLA: Me acuerdo de su rostro...

ÉL: Hablando de rostro...

ELLA: ¿Sí?

ÉL: Hace años que no te veo la cara.

ELLA: Te crees chistoso.

ÉL: Es que te pones tanto maquillaje que no te la veo.

ELLA: A ti no te vendría mal un poco.

ÉL: ¡Qué pena, eras tan linda!

ELLA: ¿Por qué no me dejas de joder?

ÉL: ¿Cómo eras cuando no llevabas ese montón de grasa en la cara?

ELLA: ¿Y tú, cómo eras cuando no tenías tanta grasa en el alma?

ESCENA XIII

La niña en el patio, sin rostro,
sin pierna y sin brazo

RIGOBERTA: Mamá, me estoy borrando, no siento dolor, no siento pena, es como si hubiese estado dibujada en una hoja de papel... A medida que me borro, sólo queda un sentimiento que se eleva suavemente de mi ausencia. ¿Me estoy volviendo un sentimiento, mamá?

ESCENA XIV

La abuela en el comedor

ELLA: Ese cinismo te viene de algún lado, ¿no es cierto? No eras así aquella tarde en León, no eras así, ni aquella otra tarde en Estelí, no eras así...

ESCENA XV

El marido y la esposa,
en el cuarto

ÉL: Siempre te ocultas, cuando no es detrás de las palabras es detrás del maquillaje; te atrincheras, ¿sabes? Pero no como cuando teníamos

veinte años y queríamos tumbar la dictadura, no, no, no así... te atrincheras porque tienes miedo de verlo que eres, entonces me culpas de haber abandonado la idea de revolución, me culpas de haber engordado, me culpas de haber envejecido, y después de culparme no es que te sientes mejor, pero tampoco empeoras. Entonces me surge una pregunta bastante estúpida ¿tus amarguras son siempre las mismas o se renuevan?

ELLA: Ese cinismo te viene de algún lado, ¿no es cierto? No eras así aquella tarde en León, no eras así, ni aquella otra tarde en Estelí, no eras así...

ESCENA XVI

La abuela en la cocina

ABUELA: Ese que está parado con la copa en la mano es el profesor Helmuns, trabaja en la oficina geodésica y se encarga de medir los vientos. Suele decir, muy serio: los vientos corren más rápido en marzo que en octubre... ¡Bonita profesión, sentarse a ver cómo corren los vientos en marzo y descansan en octubre! ¡Qué babosada...!

ESCENA XVII

El marido y la esposa,
en el cuarto

ÉL: ¿Ves?, te repites, pero me echas en cara una revolución que yo

abandoné pero tú no, tú eres una revolucionaria que no quiere ser un ama de casa, pero te comprendo porque la bella nunca quiere ser la bestia. ¿Sabes cuál es tu problema? Es que cambiaste tu fusil por un carrito de compras, cambiaste un puñado de buenas intenciones por un paquete de comida precocida; pero no te preocupes, cambiar siempre es bueno, especialmente cuando cambiamos de casa.

ESCENA XVIII

Rigoberta en el patio

RIGOBERTA: Mira, mamá, solo soy una cabeza y un par de piernas, mira.

ESCENA XIX

La abuela en la cocina

ABUELA: Y ese que ves allí es el señor Terán, presidente de la Asociación Juventud Nicaragua, creada según rezan sus estatutos para procurar el buen progreso y sano pasatiempo, que se dedica a visitas frecuentes al burdel de Doña Teresita Peña, que es esa emplumada que ves allí...

ESCENA XX

El marido y la esposa,
en el cuarto

ELLA: Ese cinismo te debió crecer por una honda amargura, por algo terrible que te hizo la vida, por una

putada, una cabronada que llevas adentro y no sabes qué hacer con ella, una cabronada que no se corresponde entre lo que fuiste y lo que eres. Tú quisieras vivir bien lo que eres, pero hay una pieza que no cuadra, algo que te pasó que te ata a las ideas que alguna vez tenías, que no te deja porque es una putada que la vida te hizo. A diferencia de nuestros camaradas que viven bien felices consigo mismos, nosotros no, hay un desperfecto y ¿sabes cuál es?

ESCENA XXI

Rigoberta en el patio jugando

RIGOBERTA: «Me puedes olvidar, me puedes olvidar...».

ESCENA XXII

La abuela en la cocina

ABUELA: A su lado está sentado el profesor Guerrero, licenciado en Geografía, conocido también por el sobrenombre de 'Estrecho Dudoso', término con el cual se designa a nuestro país... ¡Tanta sangre, tanta muerte, por un estrecho y encima dudoso... qué pendejada...! ¿Ves esos que están llegando?, son de la Guardia Nacional...

ESCENA XXIII

El marido y la esposa,
en el cuarto

ELLA: Puedo ver a Rigoberta caminar suavemente con un arma en la mano y disparar contra ellos...

ESCENA XXIV

La abuela en la cocina

ABUELA: Y ese general que ves allí es el que no se puede nombrar; creo que ha llegado el momento de servirles la sopa de res criolla, cuando yo te diga corre, tú te echas a correr, Rigoberta...

ESCENA XXV

El marido y la esposa,
en el cuarto

ELLA: Puedo verla acompañada de la abuela...

ESCENA XXVI

La abuela en el comedor,
la niña también

ABUELA: Ahora vamos a servirles la sopa de res criolla que se hace con ajo, chiltoma, ayote, pipianes, culantro, chilotes, elotes y naranjas, pero no naranjas dulces, sino naranjas amargas... (La abuela y Rigoberta disparan con revólveres sobre los de la Guardia Nacional, luego caen

abatidas. No hay sonidos en estas acciones y deben ser bastante despersonalizadas).

ESCENA XXVII

El marido y la esposa,
en el cuarto

ÉL: Diariamente te escucho hablar de ella como si fuera una causa y no una hija, recuerdas sus manos, sus pies, porque tienes la necesidad imperante de dotar de brazos y pies a tus imágenes abstractas, tu revolución es una abstracción..., algo que necesitas para vivir pero es impracticable como procedimiento, tu revolución no es un bastón, no es un paraguas, es un estado anímico, como dicen los comentaristas deportivos de sus equipos predilectos, como vos: te has vuelto una admiradora de tu hija muerta, es tu equipo favorito al que le debes rendir culto cada día, es un ídolo invisible que dejó de ser una hija para instalarse en nuestras vidas como un espectro, que nos manipula con su ausencia, con su vacío... A veces creo que anda por ahí y nos escucha... ¿Dónde estás, Rigoberta, estás en el cuarto, en la cocina, en el baño, o estampada contra el vidrio como las mariposas de junio? Yo no te maté, Rigoberta... ¿Me escuchas, me escuchas, Rigoberta? Te mató otro tiempo, otra historia, otro lugar que no es este lugar, otra persona que no era yo... Maquillarse..., maquillarse..., maquillarse la cara, las manos,

el cuerpo, la cara, maquillar al perro, el carro, maquillar las palabras... maquillar las calles, el país, maquillar el ejército, al gobierno, maquillar la fatiga, levantar un muro de grasa y polvo delante de la memoria y cuidarse de no llorar, sobre todo no llorar porque las mejillas se agrietan, la vida se agrieta..., entonces lo vivido aparece con una claridad que encandila, con una luz que nos interroga, que nos tortura, que nos golpea y nos escupe en la cara... Nunca más volveré a hablar de Rigoberta, nunca más...

ELLA: Creo que debería irme, siento miedo pero creo que debo dejar la casa, es todo tan extraño... Hace un momento cuando hablabas pensé: tú eres alguien, tú eres alguien parte de eso que intentas olvidar y pensé que no debería preocuparte eso, tu tarea no es el olvido, tu tarea es estar junto a ellas, eres parte de una ilusión o algo por el estilo, eso pensé hace un rato cuando hablabas..., debo irme antes que me transforme en una de ustedes..., ¿Me entiendes? También pensé mientras hablabas que hubo un tiempo en que no teníamos qué comer pero cómo nos reíamos, ¿te acuerdas? Qué raro no tener nada más que risa para reírse... Ahora tenemos de todo, de todo, pero no tenemos risa para reírnos... Creo que debo dejar la casa, hay demasiadas almas en los rincones, en los umbrales de las puertas y en el patio junto a ese árbol que nadie recuerda cómo se llamaba... Me voy y vos te quedas sentado

como siempre... En esta casa todo está como siempre menos Rigoberta, que ha desaparecido completamente, ahora es nada, es una llamita que el viento esparce por todas partes pero que no se apaga, una frágil llama que no calienta, que no se propaga, que no se apaga, no se apaga... Cuando era niña perdí una muñeca tallada en madera y me puse triste, la muñeca tenía un vestido muy bonito tallado en madera que el tiempo no había logrado astillar; la pena era tan intensa..., entonces entendí los fundamentos de la tristeza: es cuando se pierde algo... Seguramente te parecerá demasiado simple mi razonamiento, depende de si lo que has perdido es algo que nunca has tenido.

ESCENA XXVIII
La niña en el patio

RIGOBERTA: ¡Niños, atención! Hubo una vez una ciudad llamada Arcia, o ciudad de la arcilla, hubo allí un gran terremoto, otro... y la ciudad desapareció sepultada; todos creemos que la ciudad se ha vuelto subterránea, que por la tarde, si pegamos nuestras orejas en el suelo, podemos escuchar las campanas de una catedral invisible. ¿Mamá, abuela, papá? Estoy jugando pero nadie me escucha... En el país de los himnos que se marchitan hubo una guerra devastadora, nada quedó en pie, el paisaje se volvió árido y polvoriento, sólo un árbol, un árbol celeste logró sobrevivir; de sus hojas se extienden gotas de leche que se lanzan al vacío con suavidad, aterrizando en las bocas de los niños muertos. Ellos beben con júbilo, con el tiempo poblarán las ciudades y los desiertos del país de los himnos que se marchitan.

FIN
☪



Las cruces sobre el oro*

Marcelo Báez Meza

En aquel pueblo infernal con puertas de oro el día de la madre se convirtió en el día de los muertos. La madre naturaleza decidió de improviso sepultar a trescientos cincuenta de sus hijos bajo cientos de toneladas de piedras, lodo y tierra.

—He jurado por Dios y por todos los santos no salir jamás de este pueblo maldito. De aquí me sacan muerto. Mis compañeros mineros y yo tenemos armas y explosivos que podemos utilizar en cualquier momento si quieren botarnos. Mi hermano está allá abajo y tengo que rescatarlo. Sé que está vivo.

Lo dice Isaías Bernal ante la cámara de televisión que lo interroga, sin lágrimas en los ojos. Rabia e impotencia son los únicos lentes que le ayudan a ver un mundo en el que el Rey Midas llegó disfrazado del último jinete del Apocalipsis y el domingo 9 de mayo en vez de convertir las cosas en oro las tornó en muerte. El cerro denominado El Tierrero 2 se vino abajo y sepulcros el sector comercial Las Brisas, uno de los más populosos del lugar y donde se concentraba una gran cantidad de oro y dinero en efectivo.

Isaías Bernal está arrinconado por las cámaras de televisión.

*Capítulo de novela inédita.

—Mi cuñada, esposa de mi hermano Arístides, falleció también. Yo estaba dormido profundamente, porque había estado en una fiesta la noche anterior. Los gritos de la gente me despertaron. Me levanté asustado, corrí hacia la puerta y ésta no se abría. Había un montón de tierra atrancándola. Mi cuñada estaba sin vida porque le había caído el techo encima. Una viga le había roto el cuello.

Morir es una de las mayores actividades en este pueblo minero, ubicado a doscientos veinte y tres kilómetros de la frontera, por eso la gente no le echa la culpa a Madre Natura. Los accidentes pasan y las muertes son negligencias de los hombres. De repente, se puso demasiada dinamita en la carga, un *ganchador* se lanzó imprudentemente a recoger el material o quienes caminaban por el lugar no hicieron caso del grito de *fuego, fuego*. La explosión levanta una nube del color de la bruma que suele envolver a la noche de Nambela. Ese gris azulado marca los hábitos visuales de la gente. Una vez que la explosión se efectúa hay un olor a pólvora en el ambiente. Hay que esperar tres horas para inaugurar el túnel recién abierto, ya que los gases envenenan los pulmones en este pueblo que parece una aldea del medioevo: no hay calles, parques, automotores, los caminos son estrechos, las casas son de madera y están cubiertas con techos de zinc. Los que no tienen dónde guarecerse han levantado su hogar con cuatro palos clavados en la tierra y un plástico. Es por eso que se conoce a Nambela como *Ciudad de plástico* desde que fue descubierta treinta años atrás por un grupo de hombres que empezaron a cavar como topos enloquecidos y encontraron al señor de los metales. Los sesenta o setenta hombres que fundaron el pueblo a punta de pico y pala se multiplicaron en cuestión de meses. En un año llegaron a ser dos mil. En el más próspero de los meses cada tonelada de roca arrojaba de quince a diecisiete gramos de oro. Cuando Marcovaldo pise por primera vez el charco de barro que hay que superar para bajar a Nambela, se enterará que el metal sólo es posible hallarlo a doscientos cincuenta metros de profundidad, y que la mejor de las jornadas laborales ofrece tan sólo doce gramos dorados. Él no lo sabe, pero lo esperan veinte y cuatro mil hombres y ocho mil ochocientos kilos de oro al año.

—*El Arco, El Playón, Nueva Aurora*, nombres de los barrios con límites difusos, son puestos por los mismos mineros y tienen que ver con los visibles accidentes geográficos o acaso con una esperanza. Este parece un pueblo fantasma donde aún no se han trazado calles porque no hay necesidad de automóviles; no hay caminos anchos porque no tienen necesidad de carretas, solo senderos, *chaquiñanes* como dicen los nativos. Este derrumbe es el segundo capítulo de una tragedia anunciada. Hace dos meses hubo un deslave en la zona conocida como *El Tierrero 1* que, si bien es cierto, no tuvo consecuencias mortales fue una premonición de lo que estamos presenciando en estos momentos.

Son las frases grandilocuentes de la reportera María Augusta Armas con micrófono en mano. Justo en el momento en que ella termina su relato aparece Marcovaldo y el camarógrafo no deja en ningún momento de grabar. Es como si la cámara cobrara vida propia interesándose en registrar la imagen del afuerño que es tan alto como un guerrero medieval. Su barba es larga y poblada, tan negra como lo negro. Sus mejillas están marcadas por cicatrices de acné. Cejas tupidas que parecen haber sido garabatadas cuidadosamente en ese rostro ovalado que parece ordenar *mírame, mírame* a todo interlocutor. Su edad es un misterio tan insondable probablemente para él mismo. Decir que tenía veintiséis años, cuarenta o cincuenta y uno no era mentir. Era como si el tiempo se hubiera peleado con sus facciones y se hubiera aliado con su barba hirsuta. Tenía el rostro sereno de alguien que no celebraba sus cumpleaños y con el que se podía contar si tu padre moría: ya lo podías ver desnudando el cadáver con prodigiosa serenidad, vistiéndolo y poniéndolo en un ataúd ramplón para que se lo engullera la tierra. Es algo jorobado como si estuviera siempre cansado de llevar el peso de la realidad sobre sus hombros. El rostro parecía haber sido amoldado por algún artista del renacimiento exacerbadamente perverso. Había algo en él que no parecía en su lugar, quizás era la nariz que podía haber sido prestada de otro rostro, con un tabique demasiado grande. Calzaba unas botas negras de caucho de esas que venden en las tiendas para que sus piernas y rodillas se defiendan del lodo. Su cabellera ensortijada y sucia, larga y oscura hasta los hombros. De espaldas no parecía una mujer sino una vieja algo jorobada. Pantalones grises de pana más desgastados que la tierra que está pisando. Una camisa blanca nada nítida que exhibe manchones donde se ha quedado a vivir el sudor seco; su cuello, más que nada, presume de albergar una estela horizontalmente negruzca. Un gabán café, raído y envejecido, lo cubre y lo diferencia del resto. Esta prenda, no usada en estos lares, se mueve según el arbitrio del viento que viene desde el barrio *Las Brisas*. Hay dos bultos en su cintura: una cantimplora, vacía de agua y llena de licor, y un revólver que no quisiera usar. Las manos del hombre parecen las de un niño: jamás conocieron lo que es empuñar pico y pala o lo que es hacer cualquier tipo de trabajo doméstico. Son manos que nacieron para ser admiradas y acariciadas por las mujeres. Suaves, sin callos, con uñas largas (sobre todo las de los pulgares) donde a veces el color negro vive de gratis. Llegó como lo hacen los espectros: sigilosamente como si saliera de la nada. Apenas sus botas pantaneras bajaron del bus, los pulmones se le empezaron a llenar de ese polvillo finísimo que contamina a todos en Nambela. A nadie, y mucho peor a un recién llegado, parece importarles que el pueblo se encuentre contaminado por los gases que expele el mercurio que resulta de la fundición

del oro al aire libre. Tan sólo le faltaba un caballo y trompetas para darle una pomposidad adecuada.

«¿Quién es?», se preguntaba la gente y nadie jamás encontraría la respuesta, aun después de muerto él y toda su estirpe. La otra pregunta, ¿qué viene a hacer?, ya tenía respuesta de antemano: viene por el oro. ¿Qué otra razón más tendría que haber? ¿Acaso hay otra por la cual pisar esta tierra olvidada por los dioses? Lo que nadie sabía era que Marcovaldo no era uno más que venía por el bendito metal. En el maldito saco de yute que colgaba de su hombro derecho traía ropa, dinero, pala, pico, martillo, cincel, un taladro eléctrico, artículos de higiene, pero la talega que colgaba de su hombro izquierdo, aparentemente vacía, estaba repleta de ansias irrefrenables de adueñarse de toda Nambela.

Una imagen va a dejar una impronta en la memoria de la gente, imagen que va a quedar irremediablemente asociada con el carácter demoníaco que toda la vida perseguirá a Marcovaldo. Éste tenía que cruzar los doscientos cuarenta y tres metros de muertos y más muertos. Estaba empezando a anochecer, y si no cruzaba ese perímetro iba a tener que buscar otro camino para llegar a la zona donde se encontraba el único hotel y la mayoría de los restaurantes. Nambela es como una olla hirviente a la que hay que bajar como si se descendiera al mismo Infierno, aunque el hallazgo del ansiado metal puede hacerle creer a la gente que ha tocado el Paraíso («El infierno tiene puertas de oro», le diría alguna vez la pitonisa Lutecia). Marcovaldo está en la parte más baja de la olla. Ha descendido lo más bajo que ha podido. Para llegar a la fonda y a la hostel tendría que voltearse y ascender cerca de dos kilómetros donde está la puerta imaginaria que todos atraviesan sin saberlo y que el destino deja algunas veces atrancada para que nadie se vaya. Una vez que ha subido y se ha parado en el portal invisible, al pie de la olla, el hombre habría tenido que bordear los límites de Nambela como quien le da la vuelta al anillo de Saturno. Al llegar al otro extremo habría tenido que descender por la otra entrada del pueblo, que era peligrosa puesto que consistía en unos peldaños levemente esculpidos en la tierra. No fue pereza lo que llevó al hombre a crear el recuerdo que marcaría su historia y la de todos sus descendientes. Lo único que tenía en mente era llenar la alforja de su estómago y extender su cuerpo en cualquier cosa que se pareciera a un lecho. Le dolía el trasero por las dieciséis horas que había viajado en bus por los centenares de baches que tiene la carretera que conduce al camino, donde un letrado discreto de la Sociedad de Tránsito dice *Nambela*. La mano del Ministerio de Obras Públicas todavía no llega al pueblo minero por lo que tan sólo un camino polvoriento y serpenteado es lo único que existe para llegar a él.

Hay un punto en el trayecto hacia Nambela que deja de ser de asfalto y se convierte en tierra de color bilioso que contrasta con el verdor de las haciendas ganaderas y los sembríos de caña de azúcar.

Es un desvío polvoriento lleno de nadas que parece ser más bien el atajo más preciso hacia la Oscuridad, como si el camino le dijera a uno:

—Ven, ven. Estoy aquí, escondido en medio de la selva. Te espero. Tú no vienes hacia mí. Yo voy hacia ti. Siempre estuviste aquí antes de llegar. Nunca te fuiste. Nunca te irás. Llevo siglos esperando que tus pasos me llenen por doquier.

Marcovaldo estaba harto del vetusto transporte interprovincial, de los continuos virajes y coqueteos que el bus tenía con el abismo (desde la ventana veía cómo el vehículo no quería adaptarse al estrecho camino, y que en cualquier momento caería a la selva mientras se inclinaba levemente coqueteando con el vacío), y sus oídos todavía tenían residuos de las rancheras que el chofer había puesto durante todo el camino en el radio. «Los caminos de la vida», se repetía mientras ponía sus pies en *El camposanto*, como se le empezó a llamar a esa montaña de lodo y muertos. El forastero contempló cómo ese círculo del Infierno estaba colmado de gente que lo único que hacía era cavar con manos, picos, palas, llevaban cadáveres de un lado para otro. Desenterraban a sus amigos, socios, vecinos, amantes, esposas, hijos... No todos vieron a Marcovaldo, pero quienes lo hicieron habrían de ser suficiente en número para luego difundirlo por toda la comarca. Apenas fue audible un apocado grito de protesta, algo así como un *Hey tú*, pero nadie de los escasos testigos se atrevió a censurar el acto. El hombre no vaciló en caminar impávido por entre los cadáveres. Hubo versiones de que se atrevió inclusive a pisar a sus congéneres. Cabezas, manos, piernas aplastadas por el peso de esas botas hechas para que el lodo no manchara sus piernas. La distancia fue atravesada con tanta rapidez que algunos siguen diciendo que cruzó de un extremo a otro, parado en una alfombra voladora que lo transportó sin tropiezos.

Cuando Marcovaldo concluyó su caminata, la Defensa Civil y los militares hicieron el arribo por tantas horas esperado. El helicóptero, ese insecto gigante poco habitual en la zona, depositó sus patas de metal en el helipuerto improvisado que se había hecho en la terraza de un edificio en construcción. En esa azotea también se había improvisado la morgue de Nambela. Eran los hijos de la Madre Naturaleza que esperaban un reconocimiento de los suyos. Imágenes sin imágenes no dejaron de fluir del fondo de la tierra. Al día siguiente habría cuarenta y nueve cadáveres rescatados. De martes a viernes el número de cuerpos iría disminuyendo, puesto que la tierra iba endureciéndose conforme los días pasaban, lo cual elevaba el grado de dificultad del rescate. No faltaron casos en los que se utilizaron motosierras para cortar

parte de los cuerpos que ofrecían resistencia para ser separados de la tierra. En otros casos la fragilidad de los cadáveres era tal, que al intentar arrancarlos se desmembraban determinadas extremidades, ya sean piernas o manos.

La guillotina invisible de la muerte también dijo presente: fueron más de diez los cadáveres que se encontraron decapitados. El impacto de la tierra, las piedras y las tablas de las casas destruidas fue tal que separó las cabezas de los cuerpos de las víctimas.

Cada día el lodo habría de adquirir una textura más compacta. El sol ayudaba a que se endureciera cada vez más y más. Las lluvias, ausentes durante los días de rescate, habrían podido ablandar la tierra y hacer que el rescate fuese menos complicado. En vista de que las nubes no se derretían para mojar el terreno, se tuvo que tomar agua de los pozos y manantiales ubicados en la parte alta del pueblo. Mangueras larguísimas —como boas— de la Defensa Civil, se instalarían para mojar el sitio del desastre. Era la única forma de suavizar la tierra. Largos riachuelos para que a través de ellos fluyeran los líquidos vitales de los seres humanos: agua, sangre y orina. Todo parecía un inmenso obraje en el que estaban inmersas más de tres mil personas. Si alguien hubiese dicho que se trataba de una minga, no habría mentido.

En *La Parada de los burros*, Marcovaldo pidió comida mientras la mala caligrafía y ortografía del letrero que colgaba a la entrada se reía en su memoria: *Aquí es prohibido robar, embriagarse y ser bago*.

La dueña del restaurante pensó que de ese hombre saldría una voz gutural y disonante, de acuerdo a la barba espesa y la mirada profunda que ofrecía el comensal, pero sus oídos se encontraron con la voz nasal que ocasionó una sonrisa de hilaridad de la cual el visitante intentó no percatarse. Lo primero que le llamó la atención a la mujer cuando el hombre abrió la boca fue la falta de dientes en la parte superior. El forastero recibió un buen pedazo de *cecina* con tres trozos de yuca, un poco de maíz y una taza de café bien caliente. Comió mientras la gente no despegaba la mirada del gigante con botas que trataba de ubicar mentalmente en qué dirección se encontraba el río Zamorano. Pensaba en una tía, dueña de una finca muy cerca de la orilla. Ésta había tomado posesión de las tierras cuando el gobierno las había concedido por decreto a un buen número de invasores. El extraño pensó: «¿Qué será más difícil: arar la tierra para sembrar o ararla para sacarle oro?». Pronto sabría el sinnúmero de respuestas que una pregunta así podía ofrecer.

A las ocho de la noche el hombre ya estaba dormido en una habitación de la posada *La luna*. Los gritos de los milicos, de la Defensa Civil, los sollozos y gritos de los nambeleños, los sonidos de la noche... Nada despertaría a Marcovaldo. Nada. Aquella noche el hombre llegó a soñar que cagaba oro.

Tras el Olimpo

Lucrecia Maldonado

Cuando Laura despertó encontró a Afrodita junto a ella, estirándose ambas al unísono; pero cuando terminó de desperezarse y se volvió hacia el lugar donde la diosa dormía, ya no había nadie: apenas el lugar vacío, sin siquiera un pequeño rastro de sudor o el hueco de su hermosa cabeza sobre la almohada. Nada. Laura parpadeó un par de veces. Así son los sueños, pensó, mientras se levantaba y miraba el cuadro de la *Madonna* de Murillo que tenía encima de la cama, no tanto por católica cuanto por admiradora de los pintores del Renacimiento español. En realidad, no sabía si ese cuadro se llamaba algo parecido a *Madonna*, aunque a ella le gustaba decirle así inclusive delante de su hija de siete años, quien, al oírlo, se preguntaba qué tendría que ver aquella amorosa Virgen que lleva en sus brazos a un niño dormido con la famosa cantante de pop que ostentaba el mismo nombre. Pero Laura tenía muchas cosas que hacer en aquel día. Subirse al caballo, como todas las amazonas y enfilarse por la tortuosa senda de mujer recién separada que trata de equilibrar en una gigantesca cuerda floja las ganas de morirse con el deseo de vivir para ver su venganza, con el amor a sus hijos y el respeto por el hombre que se los engendró al mismo tiempo que el odio y el resentimiento contra el mismo infame que no la supo valorar y que finalmente le

dio el tiro de gracia a un matrimonio que desde hace rato ella trataba de salvar con todas sus fuerzas aunque él se empeñaba en seguirla clavando banderillas por todas partes. Pero bueno, quizá esa historia tan particular y sufrida para ella no era más que un lugar común en la vida de la humanidad. Solo que, mientras no nos toca... En fin.

Dicen que las diosas todavía viven en el Olimpo. Ahora que la gente se ha olvidado de ellas o las ha cambiado por otras figuras tienen todo el tiempo de su mundo para dedicarse a sus cosas. Unas vuelan en escobas y se rien de los que las temen y las relacionan con las fatídicas fuerzas del mal. Otras corretean por el bosque entre ciervos y pájaros. Otras piensan, sencillamente eso. Y hay las que se dan escapaditas cotidianas con los dioses porque no porque una sea inmortal no le hace falta sentir de vez en cuando los placeres de su divino y celestial cuerpo. También están las que miran con desdén a las demás porque son demasiado inteligentes como para entregarse a los goces carnales, y las que sufren el olvido de los mortales y de vez en cuando descienden a la tierra en forma de lágrimas y sangre en los ojos de las imágenes que anuncian catástrofes sin cuento para incitar a los orantes a mirarlas de nuevo de frente y cantarles las loas y alabanzas que ellas tanto necesitan.

Soy vertical pero quisiera ser horizontal, decía una de aquellas mortales que sencillamente decidieron dar cuenta de su condición antes de que los años, el cáncer o los accidentes de tránsito lo hicieran. Y así se sentía Laura, recostada en su cama la noche anterior, preguntándose qué mismo le quería decir la vida después de la ruptura, sin saber cómo lidiar con la carga de desprecio que sentía que alguien a quien ella entregó su existencia le había arrojado encima. Soy vertical, la vida me obliga a levantarme cada día de la posición perfecta y a caminar en cualquier dirección, aunque no sepa exactamente a dónde me llevarán mis pasos. El camino visible estaba demasiado oscuro, y a veces le tentaba la idea de probar el mismo humo que la poetisa destrozada había encontrado en el fondo del horno de su pequeña cocina de gas, solo que en alguna parte la detenían las deudas y un vago sentimiento de responsabilidad por los niños que se habían quedado con ella.

El día transcurría más o menos tranquilo. A veces, sin embargo, el dolor la obligaba a esconder las lágrimas en el baño, o a no esconderlas. Y la rabia empujaba las palabras que sabía que no se tienen que decir ante los hijos todavía asustados por todo, todavía impactados por la mudanza a toda carrera, todavía nostálgicos de las cenas en familia con el padre, pero ya aliviados porque nadie peleaba ni azotaba las puertas ni pateaba los muebles, y ya tranquilos porque la situación se había definido y ya felices porque en este nuevo barrio estaban haciendo amigos y podían jugar hasta la noche en la tranquilidad de las canchas de una urbanización cerrada y bien cuidada.

Dicen que todas las diosas son madres, aunque algunas de ellas jamás hayan conocido varón, o por decir, dios alguno. Dan a luz a los héroes que después matarán esperpentos. O cuidan de los animales que les proporcionan su razón de ser. O paren hijos deformes que construyen hermosas armaduras en donde se cuentan las historias que rebasan el pasado más remoto. Son madres, además porque todas, absolutamente todas, tienen sus propios hijos en este supuesto valle de lágrimas. Hay, obviamente, las que quisieran que la humanidad entera se postrara ante ellas y las adorara entonando los cantos que alaban a la rosa y repiten los nombres sagrados muchas veces. Hay las que exigen el cilicio y reniegan de los cuerpos que se entrecruzan en las noches para desatar los fuegos interiores. Hay las que reclaman cilicio y arrepentimiento y se empeñan en minimizar el cuerpo y magnificar el alma. Pero también hay las que bajan por la noche a visitar los párpados cerrados y tras ellos se introducen sin mayores esfuerzos, para sembrar de extraños pensamientos las mentes en reposo.

Quizá por eso Laura se veía de repente de pie frente a una especie de coliseo romano en donde de un rato a otro comenzarían las justas deportivas y literarias que habían convocado hasta allí a todo el personal del colegio en el cual trabajaba. Estaba preocupada, pues no quería llegar tarde y quedarse de golpe sin trabajo. Cuando se acercaba a la arena, Amarilis, su compañera cubana, se le acercó. Estaba hermosísima, con un traje dorado de indefinible tejido, con una rosa de oro en el hombro y un par de sandalias también áureas. Sonrió al saludarla, no le hizo ningún reclamo. Solamente le dijo:

—Antes de comenzar, debes venir a ver lo que hacemos con las biblias en Cuba.

En el área de los vestidores, también de arena, se habían cavado pequeños nichos cuadrados en el suelo, todos iguales. Dentro de cada uno, una Biblia, encuadrada en cuero negro, con letras tan doradas como el vestido de Amarilis. Y de repente, de la nada, brotaban en los mismos nichos minúsculos dragones de un negro resplandeciente, que se aferraban a los libros sagrados con sus garritas y defecaban sobre ellos y por su alrededor sin ningún recato ni respeto.

Al despertar, el corazón le latía locamente. Todo estaba oscuro. La *Madonna* de Murillo no se divisaba en la penumbra. Apenas la sombra de Amarilis dibujándose tenue sobre la otra mitad del lecho en la que todavía Laura se negaba a acomodarse. Un parpadeo. Otro. Y la luz del amanecer mostrándole la cama vacía. ¿Estuvo alguien allí durante la noche? ¿Un pequeño dragón de alas negras y brillantes ensuciando una Biblia de su mismo color con sus oscuras garras?



Dicen que, bien en el fondo, las diosas no compiten entre ellas. Un día son churonas. Otro día se desnudan. Una tarde cualquiera se vuelven pavorosas y catastróficas. En el amanecer pueblan los sueños. Vienen y van a y de todas partes, buscando a quién le hace falta una u otra. Dicen que somos nosotras quienes nos negamos a observarlas tal cual son, y tememos a unas y adoramos a otras porque no nos cabe poseerlas a todas. Dicen que no entendemos. Y tal vez es así.

Pero Laura debía ocuparse de muchas cosas antes que de la explicación de sus habituales sueños. Y aun así, a veces, en la noche, despertaba con la extraña sensación de haber sido visitada por alguien. ¿El arcángel San Gabriel, quizá? No, para anunciaciones estaba ella, con el ego maltrecho y la amargura pronta a pesar de su lucha por no dejarse atar por la tristeza. Alguna vez, por ejemplo, se vio atrapada en un pequeño espacio entre el entablado de una casa y la tierra del suelo. Un lugar oscuro en el cual solamente cabía acostada, y desde el que observaba a sus hijos alejarse tomados de la mano, lentamente, por un sendero más iluminado. Estaba dispuesta a abandonarse a la tristeza y el agotamiento que la mantenían encerrada en aquel lugar, casi una tumba, cuando algo así como la luz de un fósforo interrumpió de golpe la oscuridad. Laura se sintió acompañada, y al mirar vio, muy cerca de ella, casi apoyada sobre su espalda, a una muchacha de pelo largo y ensortijado. Laura le preguntó quién era ella, y la chica contestó, con una sonrisa:

—Soy la misma, la que siempre ha estado contigo.

Y entonces la pesadilla se había transformado en algo esperanzador, aunque no se sabía exactamente en qué. Por eso, al despertar y desperezarse, Laura creó advertir la misma figura femenina acompañándola en su cama. Pero, como siempre, se escapaba antes de que pudiera detenerse a mirarla.

Dicen que las diosas son misteriosas y volátiles. Unas más que otras, claro. Que no se dejan atrapar fácilmente, que hay que conocer sus nombres ocultos e invocarlas como a ellas les gusta. Dicen que a las diosas no hay que pedirles más de lo que ellas pueden dar, cada una según sus dones. Dicen que no les gusta que se les presione y que odian las libaciones y los sacrificios. Dicen que las diosas más rebeldes no tienen dios posible ni visible, y que más bien se esconden las mentes de las personas y anidan en los sentimientos de las mujeres que tienen el valor de no huir de ellas, de no esconderse nunca por más que eso les cueste lágrimas y dolor. Dicen que las diosas visitan en la noche y no dejan que el día las sorprenda precisamente para que aquellos y aquellas a quienes benefician aprendan a buscarlas, a encontrarlas, y sobre todo a tomar de ellas lo que pueden y quieren dar a cada uno, según sus necesidades.

Sólo venían en los sueños. El día las absorbía con su consabida carga de trabajos muy urgentes aunque casi siempre nada importantes. Se acumulaban las cuentas por pagar, las tareas pendientes, las obligaciones de madre de familia. De vez en cuando, el espejo le devolvía el rostro de una Laura taciturna, siempre pensativa, agobiada por las penurias de la supervivencia, por las premuras cotidianas. Casi nunca le daba tiempo para sentarse un rato y buscar en su interior la figura de Amarilis con su traje de oro, el rostro de la pequeña mujer que la acompañaba en aquel oscuro refugio tan parecido a una tumba, o alguna otra clave que le señalara la senda por la cual debería seguir alguien que, a partir de un insignificante «no», sentía haberlo perdido todo por el resto de la vida. A veces, inclusive la agobiaban y le resentían aquellos consuelos de sus amigas: «es lo mejor que te pudo haber pasado», «me alegro, te felicito», «ese tipo nunca te quiso, hasta te tenía envidia cuando te iba bien». Y tal vez era así, tal vez todo lo que le decían las amigas bienintencionadas era verdad. Pero ninguna se había fijado en la cuota de dolor que había costado pagar esa supuesta conveniencia. Con ninguna se podía hablar de la espantosa sensación de sentir que no se merecía nada, y de entre esa nada, peor que nada, el amor, esa especie de derecho a ser reconocida, querida y deseada por alguien del sexo opuesto, o aunque fuera del mismo sexo, a veces, en el colmo de la desesperación lo pesaba. Iba por las calles y sus ojos, más perspicaces que otras veces, quizá por el dolor y la carencia, encontraban parejas en todas partes: de brazo, de la mano, ancianas y jóvenes, besos furtivos en restaurantes. Alguna vez, para distraerse y cumplir la promesa hecha a una antigua y difusa amistad, acudió a un espectáculo y allí estaban dos de sus mejores amigas con sus maridos. Tuvo que pasar toda la noche con ellas, conversando de rato en rato, cargando dos arpas monumentales, sintiendo el peso de su soledad y además el peso de la conciencia ante la evidencia de su mezquindad.

Dicen que las diosas también a veces se exasperan. Quizá cuando no se sienten escuchadas. Una recurre a metodologías un tanto brutales cuando, como ya lo dijimos, se pone a llorar sangre sin ton ni son mientras anuncia guerras y catástrofes sin cuento si la gente no vuelve sus ojos desconsolados hacia sus ojos ensangrentados y le repiten cincuenta veces el testimonio de su amor y admiración cada vez que puedan. Otras son menos dramáticas. Sencillamente se esfuman por un tiempo. Dejan de visitar la noche, parecen olvidadas de una y de todo. De repente son sustituidas por el insomnio que mastica soluciones a deudas para encubrir el dolor de no saber hasta dónde ni hasta cuándo se alcanzará ya no la compañía de alguien ya no la certeza de merecer sino quizá simple y únicamente el derecho a poder dormir en paz.

A veces, cuando miraba sobre su cama la figura de la Virgen María de Murillo, abrazando a un niño dormido, constataba con sorpresa que nunca

tuvo lo que se podría llamar una devoción por la Virgen, tan frecuente, por otro lado, entre las mujeres de su condición y generación. Miraba a la gente salir por la carretera en alguna fecha de noviembre, entonando los cánticos, hacia El Quinche. Recordaba, con dolor y desagrado, alguna peregrinación similar en la provincia de Loja, cientos de personas dirigiéndose hacia el Santuario de El Cisne y de repente, quizás enviado por Satanás o por las otras diosas que tal vez se sentían desplazadas al ver que nadie les hacía la gracia de recorrer cien kilómetros a pie en su honor, el bus de alguna cooperativa de esas que nunca faltan, desprovisto de frenos, olvidado de cualquier ley de tránsito, estrellándose contra veinte, treinta, cuarenta romeros de golpe, exterminando a familias enteras. Y ella, detrás del periódico, preguntándose por qué la gente hace esas cosas. Por qué manejan así, primero, claro, hay que ser muy ciego y bruto y muy imbécil también para no ver la multitud en peregrinación y tener demasiada impericia como para, viendo la multitud en peregrinación, irse sobre ella sin mayor trámite, embistiendo a hombres, mujeres y niños por igual. Pero la interrogante de Laura iba un poco más allá, para qué la gente decide recorrer kilómetros a pie en honor de una figura de menos de cuarenta centímetros de altura que, según muchos, es la madre de Dios. Una de las tantas madres de Dios que pululan por el mundo. Solo que eso tampoco podía decirlo en voz alta. Era pecado, tal vez, preguntarse, como todo había sido pecado desde siempre. Como era pecado descubrir el propio cuerpo a falta de otros exploradores. Como era pecado, para algunos grupos reformistas más recalcitrantes, preferir la música clásica a la música de alabanza. Como era pecado para aquel cura de una iglesia de pueblo en la que fue a buscar algo de consuelo después de la separación, como era pecado, decía, pensar en la remotísima posibilidad de conseguir otra pareja, y entonces aclaraba, admonitorio: «Porque si usted piensa tener otra pareja, yo no le puedo administrar los sacramentos», y ella, en aquel mismo instante, decidiendo por cuenta propia no volver a solicitarle a nadie la administración de los tales sacramentos para que nadie se haga problemas con nada.

Pero dicen también que posiblemente las diosas no son culpables ni responsables de lo que los mortales, siempre pensando en su particular conveniencia, hacen y dicen de ellas. La madre tierra pone frutos en todas partes. Y la supuesta madre de Dios sencillamente pide un poquito de atención, que la gente no se masacre en guerras inútiles, que la gente trate de vivir con bondad y consecuencia, que le digan que la quieren, como toda mujer necesita, que le hagan caso, si no les cuesta mucho. Mientras Artemisa continúa correteando entre los perros, como tantas y tantas mujeres que recorren los parques y jardines de la ciudad correteando también sin cazar ciervos, apenas junto a un perro compañero, para recobrar la fuerza, la delgadez y el

vigor. Mientras las amazonas cabalgan en la lucha por la vida como tantas otras a las que no les queda más que hacer lo mismo. Y mientras Afrodita se viste nuevamente de Amarilis y regresa en las noches a decir en los sueños que no ha muerto, pero que sería mucho mejor si la dejaran vivir y aparecer sin tener que disfrazarse.

Iban a misa por una calle empinada, a una iglesita de barrio o de pueblo, con la familia, claro. Pero cuando hubo que entrar a la iglesia lo hizo ella sola. No era más una iglesia cristiana. No había santos ni vírgenes por ninguna parte. Era un recinto circular, de madera oscura, con pequeñas ventanas, y en el centro de la estancia ardía una fogata. La recibió un hombre pequeño, esmirriado, vestido como de aborígen, con taparrabo y plumas en la cabeza, y la hizo pasar. Abí la iban a curar, dijeron. Todas las demás eran mujeres: una voluminosa mujer indígena, con vestido bordado en motivos geométricos y suaves manos regordetas. Una misteriosa mujer rubia, con traje de campesina de algún lugar de Europa Central, el cabello suelto, suavemente ondulado y adornado por una orquídea. Una anciana con ropa talar, como de franciscana, no una monja y obviamente tampoco un monje. Apenas una mujer que ya se le había aparecido en sueños anteriores, diciéndole que debía tratar a su hijo como al mejor niño del mundo, porque lo era. Ahora estaba abí, con las otras mujeres, y también Amarilis con su traje de diosa y su flor en el hombro. Todas rodeándole, sonriendo y dándole la bienvenida al anunciar la curación. Y entonces Laura sentándose en un banquito en medio de todas que, según le habían dicho, no eran más que los retazos de todas las que llevaba dentro, quizás un poco adormecidas, y sintiendo las manos de cada una recorrerle la cara, y posarse en sus hombros y acariciarle el cuerpo también, y oír palabras que venían de otro tiempo y que no utilizaban ningún idioma conocido pero que ella entendía porque solamente repetían, en el fondo, que todo estaba bien, por fin donde tenía que estar, aunque doliera y aunque no se comprendiera casi nada después de que la vida y sus avatares pasaran como un vendaval sobre las particulares aspiraciones y sueños de cada una.

Dicen que, en el fondo, las diosas no compiten entre ellas, que sencillamente es importante dejarlas estar, saber hacia dónde volver los ojos cuando alguna de ellas hace falta. No preguntar demasiado, buscar el interior, dicen. Y nadie sabe exactamente quiénes dicen todo esto. En el norte, la diosa de los ojos que lloran sangre y tiñen de temor los ruegos de la gente que no comprende que lo que pasa tiene que pasar. Madre y esposa que se resigna ante las trafacias de su hombre por conservar el bien superior de la supuesta unión de la familia, madre-virgen porque no goza ni disfruta y todo es una obligación que tiene que cumplir ante los suyos y lo que diga el resto

de la gente. En el Sur, Amarilis y su traje dorado, su sonrisa enigmática y sus grandes ojos oscuros, presta a ayudar a la del norte cuando las cosas se pongan horribles, como pasa casi siempre. A los lados, las otras, la que corre entre los perros, juega y se divierte, y también la que se empina en su corcel y recorre la vida para torearla, para enfrentarla y dar la cara ante lo que sea. Y en el lado que queda la sabia mujer de ropa talar, la que mira más allá con sus ojos gastados por la edad, la que dice lo que hay que hacer sin titubeos, la que simplemente está y estará mientras las otras se agotan y se emborronan y se desgastan y abandonan sus sitios al correr de los años.

Laura abre los ojos. Se despereza. La cama está vacía. Sonríe. Todavía está oscuro. El reloj marca las cinco y media. Se levanta y abre la puerta al perro, que brincotea de gusto al saludarla. Camina durante media hora por la urbanización, a paso rápido, mientras su compañero da vueltas alegres por todas partes. Al regresar ya no tiene las preguntas de otras veces. Se sienta un momento en silencio. Respira. No habla con los dioses porque, la verdad, ya no sabe si escuchan. Tampoco le pide nada al cuadro de la Virgen que ha sido cambiado de sitio. Rápidamente, levanta a los niños, prepara los desayunos, se viste, se arregla, pelea un poco para mantener la costumbre. Sube en el auto de siempre y, aunque todos dicen que no se debe hacer, antes de salir se mira los labios pintados en el retrovisor y recoge suavemente una mancha de rimel que le mancha los párpados mientras el rostro viejo de Amarilis emerge lentamente del cristal azogado. ☘



En busca de Martín

Carlos Carrión

-¡A uxiillio, auxiliooo!

Don Alonso estaba sumergido en su siesta de solterón jubilado cuando oyó la voz mortal de la mujer.

Pensando en un crimen, voló a la calle. Era una calle de domingo solitario y solo estaban allí el grito femenino y él.

Con ojos inmensos miró de pronto la puerta entornada de la casa vecina por cuyo umbral huía un líquido vivo que confundió con sangre y tuvo un sobresalto de terror. Un segundo después supo que era agua; pero la verdad no mató la voluntad de animal intrépido con que había amanecido: introdujo la cabeza en la puerta, y halló de nuevo el grito: ¡auxiliooo!

—¿Qué le pasa, señora Marujita?

La mujer se hallaba en la cocina, detrás de un tabique de cartón, pero reconoció la voz del hombre como una clarividente.

—¡Ay, por Dios, don Alonso! Le entró la locura a este grifo de miércoles y me está inundando la casa.

El hombre miró el agua por todos lados y sonrió. Le dijo que esperara un minuto: solo iría a su departamento a buscar algo apropiado para socorrerla. Vino armado con una gran llave roja, cerró el paso del agua atornillando

una roseta metálica escondida debajo del lavabo y puso en su sitio el renacor de la cañería en un momento. Lo hizo persuadido de que el desastre era obra de la mujer metida a fontanera sin la ciencia debida. Mojada como una gallina caída en un pozo, Maruja se disculpó ante don Alonso por las fachas en que estaba, por la pobreza de la casa, por su desorden; le preguntó además por el precio de su trabajo y él, azorado: nada, señora Marujita. Ella lo invitó a un café de gratitud y lo condujo a la isla del sofá mientras hervía la tetera y secaba el mar de la salita con un trapo. Un momento después llegó Lorena.

—¡Qué milagro; don Alonsito en la casa de los pobres!

Con vehemencia adolescente, Maruja le narró lo sucedido y la chica también halló frases del corazón para el hombre y se sumó al café y a la charla de la madre.

Cercado por la voz de las mujeres, don Alonso sintió la inferioridad numérica de una batalla de uno contra dos, ideó una excusa de estrategia matrero y escapó con vida.

Por la tarde fue a dar una vuelta por las cercanías de la ciudad, cabalgando en su Harley Davidson: una moto reluciente y callada que él mimaba como a una muchacha. Hablaba incluso con ella y su soledad se cubría de palabras. Iba a la altura del mercado Gran Colombia cuando vio a un hombre forcejeando con una mujer para robarle la cartera. Aceleró con cuidado y, en el momento preciso, levantó la pierna derecha a manera de lanza en ristre y derribó al ladrón en la cuneta. Al verlo en el suelo, la mujer se le fue encima a manera de carterazo limpio.

—Del árbol caído todos hacen leña —suspiró risueño don Alonso, recibiendo el aire veloz de la avenida.

Al parecer, ese domingo fue el día de su vida. Algo ignorado le dio la certeza de su desvalimiento en el desvalimiento de las mujeres y reconoció su destino heroico. Y a partir de entonces no hubo vez en que no ayudara a alguna mujer en apuros con alegría nueva. Lo sentía en la sangre como otra juventud. Ayudó a esposas agredidas por las manos alcohólicas del marido; a dependientas sin fuerzas para subir o bajar solas la puerta, de hierro enrollable de un almacén; a pitucas con el auto varado por una rueda pinchada; a amas de casa con una bolsa de frutas rota y las frutas corriendo como niñas por el suelo. De todas formas, como si fuera invierno, en la ciudad llovían los ladrones y don Alonso lo que más hacía en favor de las mujeres era ofrecerles ayuda contra ellos.

Los tres periódicos y los tres canales de TV hervían de noticias sobre carteristas, estruchantes, cuenteros y lanzas a pedir de boca, como si la policía no hiciera nada o tuviese un pacto de honor con ellos para darle trabajo

a don Alonso. Pero, a pesar de la abundancia de oportunidades, su ocupación de protector de damas no era un arte fácil. En ocasiones, la mujer auxiliada por él, por el corazón disparatado con que han nacido casi todas, se compadecía de improviso de su agresor, le daba la mano para levantarlo del suelo y, entre los dos, eran capaces de comprarse otra moto y corretearlo con buenas ganas de comérselo crudo. Una vez, se vio obligado a encaramarse en una acera para perseguir a un malvado lanza, que más bien parecía un corredor de vallas avezado, y se fue contra un carrito multicolor y tuvo que pagar 45 dólares en helados despachurrados de chocolate, fresa y guanábana. Otro día su Harley amaneció chúcaro y lo derribó en plena persecución de un cuentero y no salió un mes a causa de una pierna molida. El colmo fue cuando la policía lo detuvo por cargos de suplantación de funciones y conoció la cárcel tres días infinitos.

—Son los gajes de este oficio de Quijote del carajo —dijo el lunes cuando salió sonriendo como un viejo cortezudo que no escarmentaría nunca.

Por razón del nuevo trabajo, don Alonso ya no se reunía casi con los otros jubilados a recordar edades perdidas, esposas ingratas y a ver pasar trastes impunes, como viejos verdes magníficos.

Tampoco se enterraba en su biblioteca con la costumbre de lector desaforado de antes.

Ahora, escuchó golpes en su puerta de calle.

—¡Don Alonsito, por favor!

Salió con un libro interminable. Era Lorena: rellenita, peligrosa, con su hábito de sonreír por nada, descompuesta por la angustia.

—¿Qué le pasa, señorita Lorena?

—¡Mi mami se ha desmayado! ¡Venga, por favor, don Alonsito!

Entró en la penumbra dividida en sala, cocina, comedor y dormitorio gracias a la ayuda de unos prolijos tabiques de cartón. Respiró el olor de alimentos de la otra vez y el de los dos animales femeninos juntos y revueltos. Lorena iba delante y, en razón de esa penumbra o por alguna ternura de mujer que exageraba los años o la poca vista del hombre, tomó de la mano a don Alonso y lo introdujo en el dormitorio. Estaba ocupado por dos camas sinópticas, en una de las cuales se encontraba el montón desfallecido de Maruja, cuya boca apenas pronunció el nombre del recién llegado.

Él le tocó la frente, el cuello, las manos.

—¿Tiene algo fuerte, señorita Lorena?

—¿Ají tal vez?, don Alonsito?

—No, no; algo de beber. Puede ser vino o aguardiente de Malacatos.

La chica negó retorciéndose los dedos. El hombre salió a buscarlo en su casa. Trajo un frasco cuadrado con un líquido inocente y absorto como el agua.

—Tome un par de sorbos, señora Marujita —le dijo a la enferma.

Al mismo tiempo la incorporó con la mano izquierda y con la otra le dio a beber a pico de botella. La mujer abrió una boca enorme y tragó como si hubiera fingido el desmayo únicamente para darse una embuchada gratis.

Resucitó de golpe, se sentó y tosió de muerte una, dos, tres ocasiones.

—Por Dios, don Alonsito. ¿Qué me ha dado?

—Era la presión baja. Y un buen trago no falla jamás.

Lorena hizo café para celebrar. Con la inteligencia del café don Alonso pensó que desde hacía media vida esas vecinas no lo ocupaban para nada. Como las mujeres hermosas que ignoran a los hombres de este mundo. Las veía salir, entrar; las saludaba, lo saludaban; escuchaba su rumor minucioso a través de las paredes, solo eso.

Acaso para contribuir a esa ignorancia, cuando venía de noche con la Harley, desde media cuadra veía a Lorena en la penumbra de la calle con el novio de turno, apagaba el motor y el faro diez metros antes y llegaba a su casa con la inercia de la máquina. Desmontaba junto a la acera, abría su puerta con sigilo y empujaba la moto zaguancito adentro, convencido de que con el silencio y la oscuridad con que la moto aportaba al amor de esa muchacha, le hacía un favor de padre cómplice y encubridor aunque no se lo agradeciera nunca. Tampoco la saludaba, a pesar de los cuatro metros que separaban las dos puertas, para no ser menos que la Harley comedida. Ahora, en cambio, era todo lo contrario. Parecía que él se hubiera sacado la lotería, que se le hubiera muerto una esposa celosa o que la madre y la hija hubiesen descubierto su belleza de cincuentón florido. Por eso, él se dirigía al espejo apertrechado de interrogaciones y sonrisas. Mientras levantaba la taza humeante, los ojos de don Alonso se encontraron con los de Lorena: eran grandes y dulces y su negrura acechaba debajo de dos cejas a las cuales les concedió cierta armonía, concentraron en él toda la dulzura y le pusieron un nudo en la garganta que lo forzó a tragar dos veces el café que tenía en la boca. Además ella sonrió: los ojos se redujeron de tamaño pero multiplicaron por diez su luz femenina. Al mismo tiempo, la boca se extendió con placidez, para dar paso a la blancura de los dientes duros y, por un instante o un siglo, Lorena fue una mujer bella. Mientras depositaba la taza en la mesita improvisada, don Alonso le calculó 28 años y tres novios fugaces; y, claro, una madre de 72.

Lo misterioso fue que las dos le leyeron el pensamiento y se desquitaron culpándolo de la misma indiferencia que él les atribuyó. Si no era porque estaban muriéndose, don Alonsito no se hubiera detenido nunca junto a ellas. Se lo dijeron con desamparo cierto y él se juzgó un lagarto insensible. Creyó acertado inventar un par de excusas de chiquillo mentiroso. Nombró las largas colas en el IESS los días de cobrar su pensión de jubilado inepto,

los achaques de la vejez, los desperfectos repetidos de la Harley, todo aumentado con ademanes vastos.

—¿Cuándo me lleva a dar una vueltita en su moto? —le dijo la chica de repente.

Don Alonso dejó transcurrir segundos grandes dentro de los cuales se hallaron el ladrido de un perro lejano, un claxon, una sirena de policía; pero no su respuesta. No era un tiempo baldío, sin embargo, sino minuciosamente empleado por él en buscar y no hallar una disculpa de caballero. Por fin dio con su Harley Davidson. Estaba fallándole los frenos y, en esas condiciones, no podía exponerse a llevar a la señorita Lorena ni a la esquina.

Las mujeres lo adivinan todo y madre e hija vieron el embuste; no obstante, la muchacha lo hizo valer como un vértigo de exquisita cortesía masculina. En el colmo del éxtasis, ella creyó hallar una congoja desvalida en los ojos de don Alonso y, por pura piedad de mujeres, lo consoló hablándole de su trabajo como de otra moto con los frenos inválidos. Era dependiente en el almacén Gran Colombiano junto a dos chicas más. Todas víctimas del señor Matute, encaramado en su tarima de gerato mulando: mal pagadas, sin poder sentarse un solo segundo y acechadas por sus ojos y sus gritos.

Por último, Maruja y Lorena le pidieron a su vecino contarles algo de su vida. De su jubilación, de su soltería, de la señora que le limpiaba el departamento y lavaba su ropa, de la moto, del restaurante donde comía. También de sus platos preferidos, para ver si entre las dos sabían hacerlos y lo invitaban un día de esos a almorzar.

Don Alonso les contó lo que pudo y concluyó cansado, pero no por el trabajo de su historia. Miró el reloj y eran las siete de la noche.

—Me voy —dijo— Muchas gracias por todo.

Las mujeres, que a veces no adivinan a propósito los deseos de los hombres, desearon pagarle la narración y, como no tenían otra cosa, lo hicieron con la oferta de una cenita que la señora Maruja tendría lista en un abrir y cerrar de ojos, mientras él conversaba otro minuto con Lorena. Él protestó en vano.

«Eso me pasa por andar de Quijote de viejas pegajosas», pensó. En ese momento sonaron en la puerta golpes de vaca.

—Lorenaaa.

—¿Quién será? —dijo la madre desde la cocina.

—Dios mío, el bruto de Martín —dijo Lorena, y fue a abrir.

Don Alonso sintió deseos de orinar y aprovechó para irse a casa y quizá para no volver más. La chica obstruía la salida.

—Perdón, señorita Lorena —dijo, y salió a la sombra de la calle, caminando de lado para no tocar el cuerpo de Martín parado frente a la puerta.

—Vuelvo en seguida de mi casa.

—¿Ciertito que vuelve, don Alonso?

—Sí, señorita Lorena, sí.

El ebrio se quedó mirándolo.

—¡Viejo de mierda! ¿Qué hace en la casa de mi novia? ¡Aaah?

Don Alonso volteó a verlo solo para calcular la cantidad de peligro que corría la chica junto a él: lo halló pequeño, feo y flaco como un mico inofensivo y siguió caminando con mucho deseo de llegar a su puerta antes de que la señorita Lorena no creyese en su retorno y corriera a detenerlo por un brazo.

No lo retuvo ella, sino Martín. Dejó a la muchacha sin anuncio, le saltó desde atrás cuando sacaba la llave y lo derribó aparatosamente en la acera. Se le sentó en el estómago y le buscó la cara a puñetazos, solo para que don Alonso le contestara a su pregunta. Lorena lo único que hizo fue soltar un gritito inocuo y llevarse a la cara su mano más compadecida, igual que si estuviera de parte del ebrio. Por su lado, don Alonso supo que el aguardiente le había dado fuerzas de gorila al mico de Martín y lo que más hacía era tener atrapadas las manos de él con las suyas para evitar los golpes. En eso asomó otro borracho, quizá compañero de tragos de Martín, y se dedicó a apostar diez a cinco a favor de su amigo.

También asomaron dos niños asombrados y un perrito repleto de bulla.

—Por Dios santo, Lorena —dijo la señora Maruja, que salió ese momento atraída por el laberinto— ¿Por qué no defiendes a don Alonso, hija?

La chica no esperó más: empujó al apostador a un lado, agarró a Martín de la cintura, lo levantó en el aire y lo puso a un lado como un trasto. Las dos mujeres ayudaron a ponerse de pie a don Alonso, lo metieron de nuevo en su casa y cerraron la puerta. El borracho, entretanto, no salía de la perplejidad que le daba el saber que Lorena lo hubiera cambiado por un anciano inútil con una moto.

Maruja le ofreció a don Alonso un vaso de agua para el susto.

Mientras bebía y agravaba el apremio de su vejiga, creía que su misión terrena de protector de mujeres desvalidas se había invertido de modo lastimoso y lo asediaba un rubor de abuelo. Sin embargo también pensó que no estaba mal la heroicidad de ellas y que, a lo mejor, su verdadero destino era ser su protegido.

La cena estuvo en seguida. Cuando estaban comiendo, Martín empezó a patear la puerta para derribarla y a gritar imprecaciones infames para el viejo que le estaba robando el amor de su vida.

Don Alonso supo que era una tarea para él, pero no se movió de la silla.

—¡Por Dios santo! —dijo la madre, que era la que más disculpas había ofrecido a don Alonso.

Lorena se levantó de la mesa sin decir palabra. Fue a la cocina y salió con una fuente de agua, abrió la puerta y se la arrojó a Martín.

—Cállate, mierda.

Los gritos y los golpes cesaron al punto. La chica ocupó su silla en forma triunfal.

—Disculpará, don Alonsito. Me muero de la vergüenza.

Don Alonso era el que sufría la más sangrante vergüenza, víctima, además, del miserable malentendido callejero que nadie se molestaba en esclarecer. Ahora se escucharon los sollozos del borracho y pensó que, a lo mejor, tenía que desaparecer de la Tierra, puesto que las dos mujeres no demorarían en ir a compadecer al hombre que lloraba junto a su puerta, en cuyo caso él sería un intruso ingrato. Ideaba dejar la mesa cuando lo detuvo la voz de lágrimas de Martín. Dijo que no lloraba por la ingratitud de Lorena, al fin y al cabo todas las mujeres habían nacido para serlo, sino por el traje nuevo arruinado por el agua, sin ser carnaval ni nada. La chica pareció dejar ver un desencanto en sus ojos.

El martes, a las siete de la noche, don Alonso la halló ahogada en llanto y con un ojo nadando en tinta china. Ella vio al hombre y a la moto aproximarse, redobló los sollozos y caminó hasta la puerta del vecino para contarle lo ocurrido. El bruto de Martín había vuelto, la había injuriado de lo lindo, aprovechando la ausencia de su madre, la había golpeado y se había despedido para siempre. Con las manos sobre el manillar de la Harley y un pie en el suelo, don Alonso no supo si Lorena lloraba por el ojo negro o por el abandono del novio. Al mismo tiempo se sintió culpable de la agresión sufrida por ella y le ofreció una pomada que era la mano de Dios para los golpes. La chica dejó de llorar, pero no quiso esperarlo en la soledad de su puerta de calle y se fue detrás de don Alonso, y de paso le ayudaba a empujar la moto. Él no quiso detenerla.

Lorena no había estado nunca en su guarida de zorro misógino, colocó la mano derecha en el anca de la Harley y caminó sobre el minúsculo zaguán de baldosas rojizas. Don Alonso se detuvo en una puerta, extrajo con un pie la pata adventicia del estómago del vehículo y lo dejó con ese aire de vaca apoyada sobre el mismo estoque que le quita la vida que tienen todas las motos inmóviles. Buscó su llavero.

—¡Virgen Santísima! —exclamó la chica, santiguándose, cuando el hombre abrió la puerta y la invitó a entrar.

—¿Qué le ocurre, señorita Lorena? —dijo él, asustado

¡Tantos libros! ¿Tiene que leerlos todos?

—¿Leerlos? Aprendérmelos de memoria, señorita Lorena.

La mujer se agarró del marco de la puerta para no caer patas arriba. El hombre la vio palidecer y comprendió que le había jugado una broma excesiva.

Le ofreció asiento menos que para hacerla objeto de una cortesía para resarcirla, y desapareció entre los libros, reprimiendo una risotada.

Era en verdad un bosque de estantes llenas codo con codo que agotaba los cuatro puntos cardinales de la habitación, salvo por un pequeño claro cerca de la entrada ocupado por un escritorio en cuyo tablero había más libros y una lámpara de brazo extensible, salvo también por el sillón de resortes de don Alonso y por dos sillas metálicas al frente del escritorio, en una de las cuales se sentó la muchacha fascinada.

El hombre volvió con una cajita de plástico rosa con una crema levemente perfumada; empleó la otra silla, atrajo la lámpara, la encendió y le pidió a Lorena que cerrara los ojos. Ella obedeció con tanta verdad y él tuvo a treinta centímetros el rostro ofrecido como si le ofreciera el rostro y la vida, y se ruborizó. Untó la crema en la ojera ennegrecida y en el párpado con delicadeza no exenta de una ternura de la cual él no se conocía su depositario. Por prolongar el instante o por jugar, don Alonso inventó justificaciones de médico erudito y le curó también el ojo buco. Lorena que parecía adivinarlo todo o amar ese juego, sin abrir los ojos para nada, sonrió con serenidad. Acaso apenada de que Martín no le hubiera golpeado también la nariz y la boca.

—¿Por qué no le aclara el malentendido a Martín, señorita Lorena? —le dijo don Alonso— Así no tendría un solo motivo para agredirla.

Sin levantar aún los párpados, la chica permaneció en silencio como si le doliera más que el puñetazo la incomprensión del hombre cuyo corazón no había sido capaz de ver el amor que quizá contenía ese malentendido que ella no parecía desear esclarecer nunca. Antes que sus palabras, asomaron las lágrimas y el médico se sobresaltó.

—¿Le arden los ojos, señorita Lorena?

Ella negó con la cabeza.

—¡Ay! —dijo, despertada de pronto— Mamá se fue a ver un remedio para mi ojo y no sabrá dónde me he metido.

El momento en que Lorena abandonó la habitación, don Alonso susurró: «es una mujer de lágrimas» y tuvo la sospecha extraña de que ella se había dejado golpear a propósito. También se arrepintió de no haber tenido la valentía de enjugarle esas lágrimas. De pronto tuvo una revelación: Lorena y su madre no lo buscaban por los favores por los cuales lo buscaban, sino por otra cosa. Con los días ese temor aumentó de tamaño y decidió que la solución estaba en encontrar a Martín, cuyos tenis blancos no habían vuelto a pisar su calle semanas numerosas. Él le hablaría de hombre a hombre sobre el malentendido infortunado y entendería.

Fue a las discotecas La Fiesta, Amnesia, La Manzana, Bum, El Sitio de Nick, Free Days. Bebió cervezas tantas con el uno y con el otro, preguntó

por Martín, dio sus facciones sin éxito. Fue a los bares El Viejo Minero, Cincinatti, Villa Matilde, El Mico Ilustrado, La Piscina y tampoco obtuvo buenas noticias. Ofreció propinas suculentas por información certera sobre el prófugo; rondó las setenta y dos licorerías de la ciudad; pero nadie conocía a Martín González ni en pintura, como tragado de la tierra. Llegó incluso don Alonso a dudar de la existencia del muchacho, como si él solo fuera un infundio de esas dos mujeres.

Ahora estaba en la cama con un resfrío de mulo. Había tomado una limonada caliente con un par de aspirinas de tiza, inservibles como un doctor, y se asaba en fiebre. Tenía el termómetro enterrado en la boca y un libro en las manos que se le caía solo.

Escuchó golpes fuertes en la puerta que retumbaron en su cabeza rajada por el dolor.

—Es Martín — susurró y fue a abrir olvidado del termómetro.

Era otra vez Lorena con un dedo izado como bandera.

—¿Está con fiebre, don Alonsito? —dijo entre lágrimas.

—Mmm, no no. Solo estoy fumando —dijo don Alonso, se quitó el termómetro y arrojó un humo ficticio.

—Ahh. Mire, don Alonsito. Me he golpeado el dedo con el martillo por colgar un cuadrito y me muero de dolor. Favorézcame. Usted siempre tiene remedios bien chéveres.

En vez de lanzarle la puerta en la nariz, el hombre miró y tocó el dedo de la chica: era el índice izquierdo y estaba ardiendo en fiebre como él y su extremo rojo e hinchado. Las lágrimas de la mujer atravesaban sus mejillas y su boca estaba torcida por el sufrimiento. La hizo entrar en su habitación, le ofreció una silla como la otra vez y desapareció entre los libros. Todavía pensaba que lo mejor sería decirle que metiera el índice golpeado, en un vaso de agua hasta que el dedo se bebiese toda. Volvió con un vaso con tres cubitos de hielo, tomó la mano de la chica, separó el dedo malo de los otros y lo introdujo con cuidado entre los cubitos. Mantuvo su mano sobre la de la chica un minuto largo y ella percibió los 39 de temperatura del hombre.

—¡Por Dios, usted está hirviendo de fiebre! ¿Qué le pasa?

—Nada. Solo es un resfriado de mulo. Pero ya me tomé un quintal de aspirinas.

—Vuelva a la cama, por favor.

Don Alonso obedeció. En efecto, estaba atontado por la fiebre y el dolor de hachazos vivos de su cabeza.

—Tenga el dedo sobre los cubitos hasta que su dolor les duela a ellos, señorita Lorena —dijo caminando en dirección de su dormitorio cuya puerta no halló al primer intento.

Olvidada de su dedo, la chica adivinó el baño del hombre, tomó una toalla pequeña, la mojó, la escurrió y buscó la alcoba de don Alonso con buen olfato de sabueso.

—Perdón, don Alonsito —dijo en la puerta—. A esa fiebre hay que bajarla a la carrera. De lo contrario, puede torcerle el cerebro y el corazón.

—Ah, caramba. Usted sí sabe medicina de verdad, señorita Lorena— dijo él, abandonado al amor de Dios de la toalla húmeda en la frente.

—Mi mami. Ella me bajaba la fiebre así.

Probablemente por efecto de la temperatura mortal, don Alonso pensó que la muchacha tenía otra fiebre que su madre no le había curado; por eso andaba por allí con los sesos torcidos con que andaba. Eso sí, no era insensible al primor del cuidado que ella le ofrecía: vigilaba el trapo mojado como si en un descuido pudiera irse a otra parte; a cada rato iba a humedecerlo de nuevo. Él estaba con los ojos cerrados para tolerar mejor las gotas que se escapaban de la toalla y podían hacer creer a Lorena que era una mujer cuya cercanía llenaba de lágrimas a un hombre. Deseó preguntarle por su dedo doloroso, pero no lo hizo. No sabía si a expensas de la fatiga de la fiebre o por no alejar a la chica de su lado a buscar más cubitos de hielo. Además conjeturaba que ella misma se lo habría machucado como a su pobre ojo, para tener una excusa plausible e invadir su soledad.

Caviló, además, sobre las contadas mujeres que habían pasado de largo sin detenerse nunca al borde de su vida. También sobre su soledad emparedada de libros que lo único que le habían añadido a ella era un calamitoso consuelo de tinta y papel. Pensó incluso en las alumnas bellas de sus treinta y seis años de profesor voluntarioso: habían ido a pedirle tantos libros. Ahora supuso que esa, a lo mejor, sería una forma de pedirle el corazón, y él nunca lo había sabido. Recordó con particular nostalgia a una.

Se llamaba Lorna y sus ojos tenían la virtud de borrar de su memoria los contenidos de la clase milimétricamente preparada y luchaba por no mirarla. Lo buscaba de vez en cuando con episodios de su vida solitaria hasta que ella se persuadió de que él era un hombre casado con la vejez de su madre. Cuando la anciana murió y él se halló por primera vez solo, ya era tarde. Lorna se había marchado a trabajar de sirvienta en España y don Alonso era un jubilado; es decir, tenía dos soledades.

Entreabrió los ojos para buscar los de Lorena: los encontró llorosos.

—¿Por qué llora, señorita Lorena?

—Por nada, don Alonsito. Porque soy una tonta de remate.

No quiso saber si lloraba por Martín, temeroso por primera ocasión del nombre del muchacho. Hasta se dijo a sí mismo improprios de enemigo por haber ido a buscarlo. Estiró una mano para enjugar el rostro de Lorena.

La chica miró los dedos del enfermo temblando en el aire del dormitorio y no los esquivó. De pronto recordó que su madre había ido a comprar unos hilos en el centro y que estaría por llegar. Don Alonso la vio dirigirse a la puerta de su alcoba y supo para siempre que debía retenerla.

Hasta sintió la falta de su mano sobre la toalla mojada, su vigilancia de sonámbula, su dulce cacareo.

—Señorita Lorena.

—¿Qué, don Alonsito? —dijo ella, volteando a mirarlo.

—¿Quiere ir a pasear conmigo en la moto?

—¡Ay, sí, don Alonsito —dijo saltando con júbilo de niña. Mi mamá también quiere. ❀





CRÍ TICA

Los Sangurimas

novela precursora de
Cien años de soledad

Por Fanny Carrión de Fierro

*En homenaje a los cien años
del nacimiento
de José de la Cuadra*



INTRODUCCIÓN

El escritor ecuatoriano José de la Cuadra, uno de los más valiosos miembros del grupo que en nuestra literatura se conoce como la «generación del 30», ha despertado interés últimamente por presentar en su obra rasgos del movimiento literario hispanoamericano que, muchos años más tarde, se conocería con el nombre de

realismo mágico. Este interés ha ido surgiendo lentamente, con la lectura de relatos en donde lo hispanoamericano se presenta bajo una nueva luz, no tanto como denuncia de la injusticia social cuanto como un deslumbramiento al comprobar que nuestra realidad se nos escapa de entre las manos, y que si no podemos asirla mal podremos denunciarla.

Cuando leemos en la novela *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, sobre un tren que cambia de sitio aunque la selva haya crecido en su derredor y las rieles hayan desaparecido o sobre la

aventura de un Cristo de madera que no necesita hacer milagros para ser alternativamente repudiado, arrinconado, exaltado y divinizado; o cuando descubrimos que las desafortunadas vivencias del clan de los Buendía en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, producen los más encontrados resultados: guerras, pueblos que surgen de la nada, milagros de levitación y ascensión a los cielos, multiplicación de animales, perfumadas muertes de amor, hijos con cola de cerdo, algo en nuestro subconsciente nos lleva a releer los impecables relatos de nuestro magistral y pulcro escritor ecuatoriano. Y comprobamos, poco sorprendidos por cierto, que su novela *Los Sangurimas* anticipa la caótica magia de los Buendía y la desesperada lucidez del leproso que talla el Cristo de *Hijo de hombre*. Y encontramos que relatos como *Los monos enloquecidos* o *La Tigra* presentan ya la múltiple realidad que nos entregará más tarde la narrativa mágicorealista.

Como es frecuente entre nosotros, el interés por revisar la ficción de José de la Cuadra nos ha venido, desde afuera. Quizá el primero en relacionar *Los Sangurimas* con *Cien años de soledad* haya sido el crítico chileno Fernando Alegría quien, en una conversación con Demetrio Aguilera Malta, afirmó: «sugiero que los devotos de los Buendía le den una mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra». Este crítico, que es profesor de literatura y cultura hispanoamericanas en una universidad norteamericana, es también uno de los principales teóricos del realismo mágico.

La obra de José de la Cuadra ha resultado, entonces, un antecedente y un estímulo para tratar de definir nuestra narrativa mágicorealista, y esbozar

una teoría sobre este movimiento. Hemos vuelto los ojos hacia los pioneros y de la Cuadra nos ha deslumbrado con sus relatos, por anticipar proféticamente una tendencia que tenía que surgir necesariamente entre nosotros, por responder a nuestras más profundas raíces e idiosincrasia.

Si queremos encontrar el origen del movimiento literario conocido como Realismo Mágico, tenemos que remontarnos a la América precolombina por un lado y por otro a las narraciones de la picaresca española y las novelas de caballería. Y esto nos conduce a las crónicas del descubrimiento de América que, con su visión deslumbrada del Nuevo Mundo, anticipan la descripción de lo maravilloso y lo fantástico, tan característicos de la narración realmágica. Y en cuanto al estilo, saltan a la vista sus semejanzas con el estilo barroco y el Surrealismo europeo. Ensayemos a continuación una descripción de las características del Realismo Mágico.

EL REALISMO MÁGICO

Podemos decir que existe una evolución desde la literatura barroca española hacia el Realismo Mágico en lo referente al estilo y, en cuanto a contenidos, que la visión del mundo de los aborígenes precolombinos influye notablemente en la percepción maravillada de la realidad, que caracteriza a este movimiento, que surge en el siglo XX en la literatura narrativa, como una necesidad de contar lo americano tanto con una expresión como con un contenido propios. Estamos, entonces, ante una nueva y original manera de narrar que va adquiriendo rasgos específicos y se constituye en una escuela narrativa exclusivamente hispanoamericana. La fecha aproximada



de iniciación del movimiento bien puede ser el año de 1940, según algunos estudiosos, pues marca la aparición de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, publicada por tres escritores argentinos: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Otros críticos asignan a esta Antología solamente el carácter de precursora del realismo mágico, por ser más bien representante del realismo fantástico, considerado como la primera vertiente del movimiento.

Para describir las características del realismo mágico vamos a utilizar, además de nuestras propias ideas, algunos artículos y estudios sobre el tema, de entre los cuales queremos destacar los tres siguientes: Luis Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos americanos*, México (Julio-Agosto 1967), pp. 230-35; Ángel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania* (Mayo 1955), pp. 187-192; y Alejo Carpentier, «De lo real maravilloso americano», *Guerra del tiempo*, Santiago de Chile, 1969, pp. 7-22.

El término fue acuñado en 1925 por el crítico de arte alemán Franz Roh. En un libro con ese título acerca de las diferencias entre la pintura postexpresionista y la expresionista, afirma que en ella «el misterio no desciende al mundo representado sino que se esconde y palpita tras él». Algo semejante se ha dicho sobre nuestro realismo mágico. Pero el primero en usar el término para referirse a nuestra literatura fue el escritor Arturo Uslar Pietri, quien, en su libro *Letras y sombras de Venezuela* (1948), dijo:

«[...] lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de

los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad, lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico». (pp. 161-162)

EL REALISMO FANTÁSTICO

Cronológicamente, el realismo fantástico es el primero en aparecer, bajo la influencia del surrealismo europeo y norteamericano. Como el adjetivo lo dice, se trata de explotar ante todo la fantasía, el mundo de los sueños, la irrealidad de la realidad, la inexplicabilidad de lo cotidiano, la transparencia de lo inusitado. Un lenguaje parco y depurado que busca llegar a la precisión para producir en un momento dado la mágica iluminación del misterio es característico del realismo fantástico. Los temas son variados pero deben surgir de lo inesperado, desvelar lo original, mostrar la compleja urdiembre de la experiencia humana. Esta vertiente casi exclusivamente argentina del realismo mágico ha dado a nuestra literatura hispanoamericana autores tan valiosos como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y, en parte de su obra, Carlos Fuentes.³

En cuanto a la obra de José de la Cuadra, se encuentran rasgos de realismo fantástico en algunos de sus primeros cuentos, como por ejemplo, «La vuelta de la locura», «De cómo entró un rico en el Reino de los Cielos», en el relato «Banda de pueblo» y en su novela inconclusa *Los monos enloquecidos*.

EL REALISMO MARAVILLOSO

El crítico argentino Enrique Anderson Imbert divide los hechos de la realidad en varios grupos, para diferenciar el realismo mágico del fantástico y del

maravilloso, de la siguiente manera: siendo ficción la literatura, deformará la realidad en mayor o menor grado, y ciertos hechos de la realidad exigen mayor deformación que otros para ser artísticamente verosímiles. Estos son los favoritos de la literatura. Si los hechos pueden ser ordinarios y extraordinarios, posibles e imposibles, el escritor preferirá los tres últimos, pues no querrá construir su ficción tan sólo con hechos ordinarios. Mientras el realismo fantástico, dice Anderson Imbert, muestra predilección por los hechos imposibles, el realismo maravilloso tiende a ficcionar los hechos extraordinarios y el realismo mágico los hechos posibles. Desde luego que, si los hechos posibles abarcan tanto los ordinarios como los extraordinarios, el realismo mágico cuenta así con prácticamente toda la gama de los acontecimientos y, si consideramos a la magia como parte de la realidad, tenemos que la distancia entre los hechos posibles y los imposibles se acorta notablemente.

Describamos ahora con más precisión el realismo maravilloso, para diferenciarlo del fantástico, utilizando la siguiente afirmación de Alejo Carpentier:

«Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite»⁴.

Nótese en esta cita la insistente repetición de la palabra realidad.

Se trata entonces de un tipo de realismo que, debido a las riquezas de la realidad americana, produce ese «estado límite». Como podemos ver, la distancia entre el realismo mágico y su vertiente maravillosa es menor que aquélla que la separa del realismo fantástico.

Podemos decir que los cronistas del descubrimiento y la conquista de América fueron los iniciadores del realismo maravilloso y que desde entonces esta corriente no se ha interrumpido, y ha producido valiosas obras literarias, sobre todo en el norte de Hispanoamérica. Escritores como el mismo Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Miguel Ángel Asturias y Agustín Yáñez han llevado adelante este movimiento y han contribuido a precipitar el nacimiento del realismo mágico, al mantener vivo el deslumbramiento que empezó con la llegada de Colón a América. Entre nosotros, lo han practicado Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra.

CARACTERÍSTICAS DEL REALISMO MÁGICO

El realismo fantástico, con temas cercanos a los del surrealismo; el realismo maravilloso, con un estilo barroco y temas sugeridos desde el descubrimiento por la realidad americana: he allí los progenitores del realismo mágico. Tomando en cuenta estas dos vertientes, definamos el movimiento de la siguiente manera:

Siendo el realismo mágico una variedad del realismo, su originalidad consiste en haber percibido nuestra realidad como única en sus múltiples facetas y haber desarrollado un instrumento expresivo capaz de comunicarla. Resulta así una ficción que logra hacernos aprehender nuestra compleja realidad.

El realismo mágico es un producto cultural hispanoamericano surgido de nuestra cosmovisión a través del tiempo. En él coexisten lo real con lo mágico, lo maravilloso con lo creíble, lo increíble con lo fantástico, la multiplicidad de nuestra realidad está siempre presente.

No sólo la coexistencia de lo real con lo mágico define nuestro movimiento, sino también la transformación de lo real en irreal y viceversa, en una especie de homogenización de las dos principales caras en que se nos presenta la realidad.

De la homogenización de lo real y lo mágico sigue la necesidad de deformar el tiempo y el espacio, de distorsionar la concepción occidental de los mismos para adecuarlos a la cosmovisión americana, diferente de la europea. Las culturas aborígenes infundieron en nuestra cultura mestiza ciertos rasgos fundamentales de su manera de ver el mundo, como el concepto circular del tiempo y del espacio, característico de muchas culturas prehistóricas.

Sólo de esta manera, es decir viendo el mundo con los ojos del eterno retorno, pudo la narrativa magicorrealista asumir la gran tarea de elaborar una mitología hispanoamericana.

La actitud de desengaño ante la realidad, el convencimiento de que todo deviene ficción, la persistencia de la visión barroca del mundo en nuestra América, sientan bien a la narración magicorrealista, por ser dicha visión un elemento dominante de la cosmovisión mestiza heredada de la visión española de la vida, por un lado, y de la aborigen, por otro.

Estos seis aspectos de nuestra definición de realismo mágico presuponen un rigor técnico y una apertura a la

experimentación, que producen una narrativa que, como dice el crítico Enrique Anderson Imbert al referirse a la obra de Adolfo Bioy Casares, es... «para lectores de mente alerta... aficionados al análisis, disciplinados en las leyes de un juego refinado»⁵. Si no toda la producción magicorrealista presenta rasgos de literatura difícil, en cambio el rigor técnico, la búsqueda y el encuentro de un estilo, son sin duda característicos del movimiento que, por eso, ha tenido un papel importante en la formación de nuestro lenguaje literario.

Delineemos ahora las técnicas narrativas que utiliza el realismo mágico para llevar a la práctica sus características.

Para entregarnos el contenido americano y para la combinación de lo real con lo mágico, los escritores magicorrealistas han escogido temas donde es fácil combinar situaciones realistas con hechos fantásticos. Muchas narraciones de Borges, Asturias, Carpentier o Gabriel García Márquez abundan en este tipo de tratamiento temático. Y estos temas se comunican por medio de narraciones paralelas o yuxtapuestas, por el recurso del cuento dentro del cuento, por la introducción en la ficción de personas reales como personajes, citas de libros —existentes o no— o frases célebres reales o inventadas. Carlos Fuentes, Cortázar, Bioy Casares, Rulfo, Aguilera Malta usan, entre otros, estos recursos técnicos. José de la Cuadra usa la mayoría de estas técnicas, especialmente en obras como *La Yigra*, *Los Sangurimas*, «Palo 'e balsa» y «Guásinton». Lo extraordinario es que De la Cuadra escribe estas obras mucho antes del apareamiento del realismo mágico. Las fechas de publicación de sus obras demuestran que se anticipa en

más de veinte años a este movimiento, que aparece a nivel continental en la década de los sesenta.

Para homogenizar los hechos de la realidad se recurre a la reiteración de los detalles creíbles, lo cual prepara al lector para aceptar el hecho increíble. El objetivo es documentar de cualquier manera la escurridiza realidad americana, borrar la línea que separa la vigilia del sueño, poblar la realidad de fantasía y la fantasía de realidad, desvelar el hecho cotidiano para encontrar su faceta maravillosa, que muy probablemente es la verdadera. Gabriel García Márquez usa profusamente esta técnica en la mayoría de su obra. Recordemos, por ejemplo, su cuentos «El ahogado más bello del Mundo» y «Un señor muy viejo con unas alas enormes» y el episodio de la ascensión de Remedios, la bella, en cuerpo y alma a los cielos con la ayuda de una sábana, en *Cien años de soledad*. Lo interesante para nosotros es que José de la Cuadra presenta en sus cuentos y novelas, especialmente en *Los Sangurimas*, situaciones y personajes que anticipan los de la ficción de García Márquez.

Por medio de estas técnicas se llegará a la deformación del tiempo y el espacio, es decir a la comprobación de que ni el uno ni el otro pueden ser lineales en una sociedad mágicorealista. La cuidadosa disposición de los hechos creíbles para que el lector acepte lo increíble tiene que ver con la creación de un ambiente apto para comunicar la mitología americana. Una frase que vuelve, un leitmotiv, una enumeración exhaustiva, una descomunal exageración, nos preparan para la sorpresa, para el hecho imposible, contaminan y complican la realidad. La metamorfosis

de un personaje, el sueño dentro del sueño, la inversión de los acontecimientos, como en «Viaje a la semilla» de Carpentier o «La noche boca arriba» de Cortázar, contribuyen a destruir la realidad. Demuestran así que no existen ni el pasado ni el presente, ni el más acá ni el más allá. O que, si existen, regresan continuamente, es decir son circulares, absolutos. Y este regreso continuo del tiempo, es decir su eterno retorno, es definitivamente el contenido más importante en García Márquez y De la Cuadra.

El uso de estas técnicas comunica una actitud existencial cercana a la barroca, especialmente en aquello de cuestionar la realidad, de dudar de ella. De allí la importancia que el realismo mágico confiere a la tarea de trabajar el lenguaje, de utilizarlo como un fino instrumento expresivo, con la paciencia del artesano y la lucidez del artista. De allí también, como dice el profesor Luis Leal, que «el realismo mágico es más que nada una actitud ante la realidad, la cual puede ser expresada en formas populares o cultas, en estilos elaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas⁶. La más encomiable tarea del realismo mágico ha sido, en todo caso, llevar a su plenitud el lenguaje literario hispanoamericano, y entregárnoslo como la culminación de nuestro proceso de autoconocimiento, de intercomunicación, tarea que fue magistralmente anticipada por José de la Cuadra.

JOSÉ DE LA CUADRA:
HACIA EL REALISMO MÁGICO

Jorge Enrique Adoum, uno de los críticos que se han preocupado por difundir la obra de nuestro gran narrador, suscita un criterio semejante, cuando afirma que «Cuadra siempre fue honesto en su literatura (y por eso escribió sobre el montuvio) [...] Su capacidad para exigirse y cumplir [...] Su búsqueda de la precisión [...] comprendiendo o intuyendo que la literatura es [...] un lenguaje ante todo, (hacen de él) el maestro del relato».⁷

Refirámonos por un momento al término relato, a pesar de lo relativo que resulta en la actualidad el concepto de género literario. Las narraciones se dividen por lo general en novela, relato y cuento. Pensamos que De la Cuadra es el maestro indiscutible del relato en el Ecuador. Si recordamos que la novela ecuatoriana tiende a ser corta —ni *Los Sangurimas* ni *Huasipungo* llegan a las doscientas páginas—⁸ podemos conjeturar que De la Cuadra, de vivir más, habría llegado sin duda a ser un gran novelista. En efecto, sus relatos no presentan la estructura del cuento sino se acercan más a la de la novela. Fue quizás por premura, por urgencia vital, por el tiempo que le quitaba el ejercicio de su profesión de abogado, que muchos de sus relatos quedaron como capítulos de novelas o, tal es el caso de *Los monos enloquecidos*, como novelas inconclusas. Pero a pesar de los recortes y las premuras, su obra presenta, con pocas excepciones —sus primeros cuentos y los dos o tres de tema serrano—, una gran unidad. Sus relatos y novelas cortas son como sendos capítulos de una gran obra total, que es un fresco de la vida del montuvio ecuatoriano.

Esta opinión es compartida por todos los críticos que han estudiado su obra. Pero algunos de ellos, como Ángel F. Rojas, Benjamín Carrión y Augusto Arias, piensan que De la Cuadra es más bien el maestro del cuento, o no diferencian entre éste y el cuento largo o relato. Jorge Enrique Adoum y Hernán Rodríguez Castelo comparten en cambio nuestro criterio de que en José de la Cuadra tenemos al máximo exponente de la novela corta en el Ecuador.

De entre los críticos extranjeros que han estudiado su obra, queremos mencionar las interesantes opiniones de Jean Franco y Enrique Anderson Imbert. Jean Franco se interesa por *Los Sangurimas* y relaciona con acierto a José de la Cuadra con otros novelistas latinoamericanos que presentan la misma actitud crítica ante la realidad, como Jorge Amado, José Revueltas y Augusto Céspedes, y que han elegido la descripción de la vida y aventuras de un personaje campesino fuerte, de «un patriarca pionero», para la denuncia social.⁹ Enrique Anderson Imbert, luego de afirmar que la narrativa ecuatoriana es «compactamente realista», piensa que De la Cuadra es nuestro «cuentista de más oficio» y que «no se deja arrastrar por la fácil truculencia». Sin embargo, a pesar de anotar que su prosa es «entre-cortada, rápida, precisa»,¹⁰ Anderson Imbert no llega a penetrar en el secreto fluir del lenguaje del maestro, cuyo mérito consiste en superponer la magia y la poesía a la dura realidad.

El estudio más completo de la obra de José de la Cuadra que ha llegado a nuestras manos es el del profesor Humberto E. Robles, quien ejerce la docencia en una universidad norteamericana. Para él la obra del

maestro es a la vez un testimonio de la realidad y una interpretación subjetiva de la misma. Afirma que nuestro autor es tanto un estilista como un cultor de la verdad, un maestro del costumbrismo de buena ley que no se queda en lo local sino que llega a lo universal. La narración De la Cuadra, dice Robles, es de fuerte contenido cultural, y utiliza la crónica, la leyenda, para llegar a un plano trascendental. El estudio de Robles termina con un análisis de *Los Sangurimas*, obra que califica de realista-mítica, por revelar «por un lado [...] el pensamiento mitopoético que caracteriza la mentalidad popular; y por otro [...] enarbola(r) al abuelo Sangurima como un ser con prodigiosos poderes».¹¹ Esta preeminencia del mito como elemento de la realidad ficticia de *Los Sangurimas* prefigura, nos dice, obras como *Cien años de soledad*, y reclama para De la Cuadra un «puesto entre los precursores de orientaciones narrativas»¹² posteriores. Lo que nos ha interesado en particular ha sido la coincidencia de su pensamiento con el nuestro al calificar al maestro como precursor y a *Los Sangurimas* como su obra más significativa, por ser la culminación de la estética narrativa que había estado buscando a lo largo de su carrera de escritor. Estos dos puntos de coincidencia sugieren que, dentro del proceso de evolución de la literatura hispanoamericana, José de la Cuadra brilla con luz propia. En el presente trabajo lo ubicaremos definitivamente dentro de la anticipación del realismo mágico y penetramos en las relaciones entre la cultura y la ficción literaria, que parecen revestir especial importancia en la gestación de dicho movimiento. *Los Sangurimas* será, por eso, la obra que nos llevará de

la mano hacia la comprensión del papel del realismo mágico en la llegada de nuestra literatura a su madurez.

Benjamín Carrión comparte varias de las opiniones de los estudiosos de José de la Cuadra, cuando afirma que es el escritor «del trópico montuvio» por excelencia, precisamente por conocer íntimamente esa realidad. Si es verdad que una narración de calidad es auténtica en el sentido de utilizar los elementos del ambiente local superándolos para llegar al arte literario, entonces la afirmación de Carrión de que «quienes han llegado a decir que de la Cuadra es un formidable prosista, el primero y más perfecto de su promoción, un estilista cabal, no se dan cuenta que la cosa es otra: adecuación sorprendente de la expresión al tema, logrado realismo en las palabras usadas por los personajes de sus cuentos, observación minuciosa y transliteración fiel del idioma hablado al escrito. Sin el rebuscamiento de quien tiene en sus manos algo ajeno, y que le da vueltas, hasta encontrarle excelencias o defectos. Con la sencillez de quien maneja lo suyo: del montuvio que habla en montuvio»¹³, confirma nuestra teoría. Veamos ahora cómo la narrativa De la Cuadra prefigura la gran narrativa magi-correalista.

*LOS SANGURIMAS,
PRECURSORA DE CIENTO AÑOS DE SOLEDAD*

José de la Cuadra se anticipa al realismo mágico desde dos vertientes de su narrativa. En primer lugar, un incipiente realismo fantástico, que se expresa con parábolas y se detiene en lo morboso, aliena en cuentos como «La vuelta de la locura», «El hombre de quien se burló la muerte», «Cólimes Jótel», y «Chichería». En segundo lugar, un costumbrismo de

buena ley, enriquecido con un aire de crónica y una reverencia por lo maravilloso americano, salta a la vista en relatos como «Guásinton», «Olor de cacao», «Cubillo, buscador de ganado», «Sangre expiatoria» y «Galleros», entre otros. «Banda de pueblo» y «Palo' e balsa» penetran más profundamente en la vertiente fantástica de la ficción De la Cuadra. «La Tigra», con su temática entre realista y real mágica, se perfila como la casi llegada al realismo mágico, pero por el lado del costumbrismo, que coloca a los héroes de nuestra narrativa entre la geografía y la historia. En la novela inconclusa *Los monos enloquecidos*, tenemos en cambio la presencia de la doble vertiente, fantástica por un lado, maravillosa por otro.

Finalmente, en *Los Sangurimas* comprobamos que se unen las dos vertientes en una novela que expresa en la ficción lo que la cultura hispanoamericana es en la realidad. Hemos llegado a la ficción mágicorealista: estamos ante una sociedad que busca su destino entre el mito y la historia. Pasemos, entonces, a ver cómo esta novela prefigura el realismo mágico de *Cien años de soledad*.

El principal criterio teórico que informará nuestro análisis y nos ayudará a penetrar en el significado de esta obra para mostrar cómo y por qué anticipa el realismo mágico, es el de la sociología de la novela, tal como la propone Lucien Goldmann¹⁴, especialmente en su aplicación al método del estructuralismo genético, el cual intenta encontrar la homología entre las estructuras de la sociedad ficticia y la real que la ha producido. En concordancia, este método propone delinear primero la estructura de significación de la sociedad ficticia para luego homologarla con la de la sociedad real.

Esta homologación se basa en los siguientes postulados teóricos:

- La creación cultural es un tipo de comportamiento humano y está sujeta, como tal, a las leyes que rigen su funcionamiento.
- Todo comportamiento humano es un «intento de dar *respuesta significativa* a una situación dada»¹⁵, respuesta que contribuye a crear un equilibrio entre el hombre y el mundo.
- De este equilibrio nacerán situaciones que harán que el comportamiento humano transforme las estructuras sociales y produzca un desequilibrio, del cual surgirá, por la interacción hombre mundo, un nuevo equilibrio, y así sucesivamente.

Este funcionamiento dialéctico de la sociedad se manifiesta en la estructura de la ficción, que es por tanto una toma de conciencia del grupo realizada por medio de la obra, que representa así la conciencia colectiva posible de la sociedad. Para comparar las dos estructuras describiremos primero los elementos de significación de cada una y luego integraremos dichos elementos en estructuras cada vez más amplias y englobantes hasta llegar al más alto grado posible de coherencia entre las dos. Pasemos ahora a ver cómo se da esta coherencia en *Los Sangurimas* y a compararla con la de *Cien años de soledad*.

ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA:

LOS SANGURIMAS Y EL MITO DEL ETERNO RETORNO

La narrativa hispanoamericana, por sus antecedentes históricos y culturales, ha debido desarrollar un lenguaje literario propio y ha conseguido así comunicar

artísticamente su realidad. Recordemos algunas características de esta realidad, como por ejemplo la particular relación entre lo que podemos llamar la realidad real y la realidad mágica, o la dualidad que surge de nuestra actitud barroca y nuestra angustia existencial por no saber con seguridad quiénes somos, o la añoranza de un paraíso que sospechamos no definitivamente perdido. Pero la literatura, como fenómeno cultural viviente, está en constante desarrollo. En nuestro caso, luego del deslumbramiento inicial de los cronistas, pasamos a un romanticismo de dudosa originalidad, aunque de rico contenido americano, después a un realismo ingenuamente denunciador y naturalista que se quedó en la epidermis de la realidad que intentaba denunciar, aunque funcionó como caja de resonancia para un primer intento de probar nuestro lenguaje y nuestros temas. Surge entonces el realismo mágico que, sin dejar de ser realismo, da un gran salto hacia el logro de un arte propio al combinar algunos ingredientes de estilos anteriores con el deslumbramiento de los cronistas y un esfuerzo de perfeccionamiento técnico y de revisión de las varias facetas de nuestra realidad. En el presente ya se ha realizado su papel de catalizador artístico y temático y quizás nuestra narrativa está entrando en una siguiente etapa, que podríamos denominar realismo artístico. En todo caso, pensamos que *Los Sangurimas* es la mayor responsable de la entrada de la narrativa ecuatoriana al realismo mágico. Esto se debe a la armonía que logra entre su expresión y su contenido, su estilo y su temática, su forma significativa y su cosmovisión significada, y a que lo hace reproduciendo

en su estructura la del mito del eterno retorno, que implica un tiempo circular y un espacio cerrado y es por lo tanto apto para interpretar la nueva realidad hispanoamericana surgida con la conquista.

Mencionemos a continuación algunos elementos de la estructura de este mito. Según él, nuestro paso por la tierra es un viaje de regreso a la edad dorada de los orígenes, es un círculo entre el pasado y el futuro que nos atrapa dulcemente, pues sólo así conseguimos aceptar la vida, y por tanto la muerte. Pero nuestro regreso al paraíso es fugaz como el chispazo que hace que olvidemos la oscuridad, aunque de esa breve iluminación nace la certeza de que nuestra llegada sólo puede realizarse como especie. Nuestra aventura sobre la tierra debe por tanto ser colectiva, y la felicidad individual tendrá que supeditarse a ella. El regreso es así necesario, ya que nuestro destino personal se cumplirá sólo en función del viaje de la especie. En los relatos con este contenido mítico, el viaje está representado por la aventura de un héroe arquétipo que realiza así el destino de los suyos.

Veamos ahora cómo se manifiestan estos rasgos estructurales en la novela *De la Cuadra*. Al mismo tiempo historia individual y crónica social de aliento épico, narración que asocia la aventura del héroe con el viaje de su grupo desde y hacia una época mítica, espacio cerrado donde sus personajes viven y mueren con la nostalgia de un paraíso que no saben si perdido o a punto de recobrase, sociedad atrapada entre la certidumbre de la magia y la falacia de la realidad, *Los Sangurimas* plantea el mismo contrapunto dialéctico del mito del eterno retorno y por tanto la homología entre la sociedad real y la ficticia que la

reproduce. Y lo hace con una narración circular que recuerda mucho la de *Cien años de soledad*.

Si Aristóteles afirmaba ya que la verdad poética es más verdadera que la científica, precisamente porque apela a nuestra consciencia como totalidad, y si Carl G. Jung confirma esta característica de la comunicación artística cuando dice que el papel más importante de la simbolización mitopoeica es llegar a nuestra emoción antes que a nuestro conocimiento, a nuestra subconsciencia antes que a nuestra conciencia, pasemos, sobre la base de esta propuesta teórica, a estudiar *Los Sangurimas* considerándola como totalidad, es decir como una estructura narrativa que reproduce la realidad americana situándola entre el mito y la historia.

LA ESTRUCTURA DE *LOS SANGURIMAS*

La novela se presenta armada en tres partes y un epílogo. Se inicia con un prólogo que se titula «Teoría del mata-palo» y que quiere justificar el subtítulo: «Novela montuvía». Este árbol, «recio, formidable, que hunde sus raíces semejantes a garras» en la tierra, y cuyos «troncos múltiples... se curvan en fantásticas pinturas» es, nos dice el autor, «el símbolo preciso del pueblo montuvío»¹⁶. Esta comparación constituye un leitmotiv a lo largo de la novela.

La primera parte cuenta la vida de Nicasio Sangurima, el patriarca. Se titula «El tronco añoso» y consta de siete capítulos, cada uno con tres o cuatro temas. Mencionemos algunos: *El origen, Gente de bragueta, Amistad de ultratumba, Pacto satánico, El entierro, Mazorca de hijos, Apariciones, La casa grande, Viento sobre el río, Memorias*.

En la segunda parte, «Las ramas robustas», se habla de los hijos legítimos e ilegítimos del patriarca. Se destacan los que realizan «cosas extraordinarias», como por ejemplo «el acuchillado», que lleva ese sobrenombre por la gran cicatriz que le cruza la cara dándole un aire siniestro, aunque en verdad es un tipo inofensivo y servil que se limita a cumplir las órdenes de su padre, y que procrea veinticuatro hijos, de los cuales solo tres son mujeres. El hijo cura y el abogado llaman la atención por tratar de cumplir con sus roles profesionales dentro de las circunstancias. Esto hace que caigan en desgracia ante su padre, especialmente el abogado que resulta ser una persona honesta e idealista. El coronel Eufrasio Sangurima es el brazo derecho de don Nicasio y, como él, hermoso e irresistible para las mujeres. Se rumorea que ha matado a su hermano abogado por orden de su padre, quien lo prefiere para estas tareas por su violencia y valentía sin límites. Este personaje resulta muy cercano al coronel Aureliano Buendía, quien es quizás el personaje más arquetípico de la novela *Cien años de soledad*.¹⁷ El uno y el otro luchan en las guerras civiles de la época con el partido liberal, en sus respectivos países. Y después de una vida agitada de luchas, triunfos y derrotas, que les han servido únicamente para comprobar la inutilidad de su esfuerzo, se retiran a vivir el pequeño resto de su existencia en compañía de sus hijos y mujeres. Existe sin embargo una diferencia entre los dos: Sangurima vive incestuosamente con una de sus hijas, se degenera, se descuida de su persona; Buendía en cambio se vuelve un sabio alquimista que penetra en los secretos de la inmortalidad y la magia.

El tema del incesto, común a las dos novelas, recibe un tratamiento más explícito y testimonial en *Los Sangurimas*, mientras que en *Cien años de soledad* es tratado como una maldición que amenaza por cien años al pueblo de Macondo y termina por cumplirse.

En la tercera parte, titulada «Torbellino en las Hojas», se cuenta la vida de la tercera generación. Asistimos a la desacralización de la sociedad mágica, pues la vida patriarcal se ha roto y ha dado paso a la violencia dentro de la familia. Tal como en *Cien años de soledad*, el intento de escapar a la maldición del pecado del incesto está destinado al fracaso. La profanación tendrá, en efecto, que darse fatalmente: «Los Rugeles», hijos del Coronel Sangurima, se han propuesto casarse con las tres únicas hijas de «El acuchillado». El incesto, que se había manifestado insidiosamente desde la segunda generación, precipita el destino final de la familia: una de las primas es sucesivamente raptada, violada y asesinada por los Rugeles. La familia se divide en una guerra fratricida que termina con la entrega a la policía de los tres criminales, a pesar de los esfuerzos del abuelo Sangurima por impedirlo. En el «Epílogo» asistimos a la locura definitiva del patriarca, como la constata uno de sus hijos, el cura, cuando dice: «Si Ventura es un pendejo, usted es otro más grande» [...] «Y en los ojos alagartados de don Nicasio la luz de la locura prendió otro fuego», termina el narrador.

Si observamos este esquema de la estructura de *Los Sangurimas*, vemos que reproduce la del mito del eterno retorno, con sus tres partes, que son como círculos que convergen en el

prólogo y el epílogo, y proponen la existencia de un tiempo y un espacio absolutos. Nótese a este efecto la reiteración a lo largo de la obra de la palabra «matapalo» que, interesantemente, consta en la primera y la última frase de la novela. Según esta metáfora, la primera parte, la vida del abuelo, es el planteamiento de la segunda, las aventuras de los hijos, que es a su vez el planteamiento de la tercera. Podemos ver así que se trata del mismo tema: la recurrencia en espiral de la violencia, de la soledad, de la fatal ausencia de amor, o más bien de la incapacidad de comunicar el descontrolado y doloroso amor que atormenta a todos los miembros de la familia Sangurima. Asistimos, en síntesis, al desarrollo concéntrico de la violencia como la respuesta patológica a la trágica imposibilidad de expresar creativamente el amor.

Por todo esto la novela es real-mágica. Así, la circularidad de su discurso que empieza donde termina expresa la homología entre la soledad del patriarca y la de sus descendientes, manifestada en la serie de asesinatos, desde el padre de Nicasio, violador de su madre, hasta el de la novia de Facundo Rugeles, nieto favorito del patriarca, precisamente por compartir con él la desaforada búsqueda de la felicidad por el camino del desamor. Insistamos en que la obra literaria se nos da exclusivamente en una forma, para poner en su verdadera dimensión el arte. De la Cuadra, que desarrolla su mensaje de manera eminentemente narrativa, es decir con un alto grado de coherencia: coherencia de forma y contenido, en verdad inseparables, coherencia de temas real-mágicos, coherencia técnica por el logro de un estilo que lleva a su

máxima expresión el potencial artístico del lenguaje literario americano.

LA SOLEDAD POR EL DESAMOR

Si consideramos dialécticamente nuestro proceso de búsqueda de una cultura y un lenguaje propios, podemos afirmar que nuestra antítesis empezó cuando los españoles pusieron pie en tierra americana y que sigue hasta el presente, aunque la invención y posesión de una expresión literaria puede ser el anuncio de una síntesis. En todo caso, no olvidemos que nuestra dualidad cultural surge de una gran crisis, de una dolorosa dada a luz de la nueva Hispanoamérica, situada entre el mito y la historia. En un trabajo anterior hacíamos este mismo planteamiento a propósito de un acercamiento a la novela *Cien años de soledad*, obra cumbre del realismo mágico¹⁸. Afirmábamos entonces que esta novela simboliza el hecho de que nuestra sociedad está situada entre el ideal de la arcadía y el de la utopía, sin poder decidirse por ninguno precisamente por guardar en su seno elementos tanto míticos como históricos. Sin pretender repetir ese planteamiento, podemos sin embargo utilizarlo para estudiar *Los Sangurimas* como un antecedente de *Cien años de soledad*, puesto que ambas obras poseen una estructura episódica que se presta para hacer ver los problemas de una sociedad en proceso hacia una síntesis cultural.

La familia Sangurima, cuyo símbolo es el abuelo, tal como Úrsula Iguarán lo es para los Buendía, padece de un terrible mal, de una maldición que corroe su existencia: su incapacidad de expresar positiva e individualmente el amor. Al no poder comunicarse, este amor fallido se vuelve desamor, es decir instrumento

de destrucción y violencia. La causa de esta tragedia es el hecho de que su existencia está atrapada entre la conciencia mítica instintiva y la histórica racional. Bajo estas premisas, pensamos que *Los Sangurimas* es la obra símbolo de la narrativa de José de la Cuadra, por llevar al máximo grado de coherencia —o sea de comunicabilidad socio-contextual— este planteamiento. Por las mismas razones, *Cien años de soledad* es la ficción símbolo del realismo mágico hispanoamericano. En este mismo contexto, podemos afirmar que la crudeza presente en las narraciones De la Cuadra no es realista sino real-mágica, es decir a caballo entre la realidad y el mito, y por tanto paradisiaca, es decir más allá —o quizás más acá— del bien y del mal. La interpretación que hace Leo Pollmann de algunas novelas hispanoamericanas como abiertas por «su tensión metafísica y su desengaño de la realidad»¹⁹ nos conviene aquí para comprender a los alucinados personajes de *Los Sangurimas*. Su vida, en efecto, es dual, antitética, y el tiempo no existe para ellos sino como un círculo que los encierra, tal como el espacio, del cual son también prisioneros. Su única alternativa vital es así el pensamiento mágico, que presupone una conducta abierta a todas las posibilidades, lo que presupone una existencia colectiva antes que individual. Ante la imposibilidad de comunicarse individualmente, estos personajes se ven forzados a hacerlo ritualmente, y ante la incapacidad de expresarse amorosamente, tienen que hacerlo violentamente. La «trascendencia mágica de lo carnal-crótico» de que nos habla Pollmann se manifiesta, usando nuestros términos, en la soledad existencial de estos seres que no tienen otra salida que

el desamor. Comprobemos esta afirmación haciendo enseguida una revisión de algunos episodios del argumento en donde la violencia triunfa sobre el amor. Consideramos que en cada uno de estos ejemplos el personaje está atrapado por el instinto, aunque azotado al mismo tiempo por las dudas de la razón. En el área de la relación sexual, su fracaso es desde luego inevitable, pues toda oportunidad de acceder al amor erótico es solucionada por una ruptura del código ético histórico, es decir por un regreso hacia una conducta mítica. Veamos algunos ejemplos. Al contarnos su origen, el abuelo Sangurima nos dice:

«Pero ahí no paró la vaina [...] Cuando mi papás aprovechó de mi mama, ninguno de los Sangurima estaba en la finca [...] Y qué pasó [...] Nada. Mi tío Sangurima se calentó. Buscó al gringo y lo mató. Mi mama no dijo esta boca es mía. Nací [...] Pero en cuanto se alzó de la cama fue a ver a mi tío. Lo topó solo [...]. Le tiró un machetazo por la espalda y le abrió la cabeza como coco [...] Los Sangurimas somos así».

El nacimiento de Nicasio está, como vemos, marcado por un doble asesinato: el primero para castigar al gringo por haber enamorado a una «Sangurima» y el segundo para vengar al padre. Nótese el machismo subyacente en el acto de referirse en plural al padre —mi papás— y en cambio a la madre sin tilde —mi mama—, que sugiere la entonación popular de connotación despectiva. Por otro lado, la valentía de la familia parece repartirse por igual entre hombres y mujeres, como en el caso de la madre de Nicasio, que mata a sangre fría a su hermano, por considerar que es una cuestión de honor. «Los Sangurima somos así» es una frase que

el patriarca repetirá incansablemente a lo largo de la novela.

La violencia inicial acompañará en adelante a la familia. A través de su larga vida, el patriarca se verá forzado a recurrir al crimen o a la magia siempre que es confrontado por el amor. Resucitará por ejemplo a un amigo muerto para despedirme de él, enviará una bala perdida a buscar su blanco a través de selvas y cordilleras, para poder liberar a un amigo preso. Pactará con el diablo para llenarse de riquezas, pero lo engañará acto seguido enterrando el documento del pacto en un lugar sagrado para que no pueda recuperarlo. Pero éste se vengará a su vez otorgándole la inmortalidad. En efecto, la gente comenta que «el diablo no le deja morir. Así se desquita el diablo... Pero ño Sangurima está muerto por dentro». Nicasio sin embargo está preparado para la llegada de la muerte: guarda un ataúd debajo de la cama, junto con los restos de sus mujeres convenientemente dispuestos en sendas cajitas:

«[...] de que me muera no voy a fregar a nadie con apuros. Debajo de la cama tengo la canoa. Le sacan, me embarcan y hasta la vuelta».

Para el pensamiento mágico la vida y la muerte son los extremos de una rueda giratoria. Morir es como viajar por un río circular con la seguridad de volver al punto de partida.

Los hijos del patriarca Sangurima tampoco escapan a la maldición de sustituir el amor por la violencia, y lo hacen muchas veces a instancias del padre. Como en el caso del coronel, que asesina a su hermano abogado por no servir éste a los intereses del patriarca, o quizás por no responder al ideal falócrata de su padre, como sugiere en críptica

frase el narrador: «Por su modo de ser se había ganado algunas leyendas acerca de su naturaleza sexual». El coronel, en cambio, responde con creces al ideal paterno en materias sexuales:

«Así que en el agro montuvio sonaba el anuncio de que los Sangurimas venían, se volvía todo confusión y espanto... Frecuentemente se raptaban doncellas, cuya flor era sacrificada por el jefe. A continuación iban sobre la mujer los demás montoneros».

Retirado ya definitivamente de las faenas guerreras, el coronel Sangurima vivía en el caserío de la hacienda, junto a una turbamulta de hijos, de distintas madres, por supuesto. Y se dice que «vivía maritalmente con su hija mayor».

Como vemos, el estupro y el incesto son la mayor violación posible del código de la sociedad histórica y por esto se practican abundantemente. Como gesto de desamor, constituyen un regreso a la edad prelógica, donde reina el instinto. La misma actitud vital exhibe don Nicasio cuando comenta las relaciones incestuosas entre dos de sus nietos:

«Y yo qué voy a hacer. Yo no mando en el fundillo de naidien [...] Qué más da [...] Tenían que hacerle lo que les hacen a todas las mujeres. Que se lo haiga hecho su hermano [...]. Bueno, pues [...]. Le habrá gustado esa carne [...] Lo que se ha de comer el moro que se lo coma el cristiano».

Para sociedades así, la autenticidad reside en el instinto, puesto que no han desarrollado todavía la capacidad de autocontrol característica de las sociedades históricas. Insistimos en el hecho de que el incesto es el recurso perfecto para regresar a la conciencia prelógica, puesto que implica una deliberada declaración de la ignorancia de los lazos de la

sangre, es decir del origen común. En efecto, la recuperación de la conciencia mítica de la que nos habla Mircea Eliade por medio del regreso al código ahistórico, hace de los personajes de *Los Sangurimas* unos seres situados definitivamente dentro de los linderos del mito del eterno retorno.²⁹

Pensamos además que este relato no sería la más acabada muestra de la narración real-mágica De la Cuadra, si no fuera comunicada con el estilo artístico más adecuado a este contenido. Examinemos los rasgos más salientes de este estilo.

EL ESTILO REAL-MÁGICO DE *LOS SANGURIMAS*

Resulta difícil comprender el impredecible destino de una obra literaria. Bástenos observar el diferente camino tomado por dos novelas ecuatorianas aparecidas en 1934, *Huaspungo* y *Los Sangurimas*. Extraña en verdad la tardía admiración por esta última, que data solamente de 1975 ó 1976, es decir de los años en que se ha consolidado internacionalmente el triunfo del realismo mágico. Creemos que *Los Sangurimas* se adelantó a su época y pasó desapercibida hasta hace poco precisamente por superar la tendencia de moda en los años treinta de denunciar lo más feo de la realidad por medio de ingenuas narraciones en blanco y negro, que semejaban gritos de desesperación y que no se interesaban en la técnica narrativa ni en la estructuración de la novela como forma artística.

Jorge Enrique Adoum afirma De la Cuadra que «su búsqueda de la precisión fue desesperante, comprendiendo o intuyendo que la literatura es eso, lenguaje ante todo». Y cita luego al mismo

De la Cuadra, quien sostiene que el arte literario es «arma temible solamente cuando la comunicación de la realidad va unida a una expresión artística»²⁹. Está visto, pues, que *Los Sangurimas* no «pegó» porque se adelantó al realismo chato, declamatorio y poco narrativo que dominaba en la época, superándolo con su bien lograda simbiosis entre tema y lenguaje real-mágicos, es decir por la calidad de su forma narrativa.

¿De qué manera es real-mágica esta novela que, como hemos visto, nos entrega su contenido como totalidad y con una estructura homóloga a la del mito del eterno retorno? Expresándose por medio de un lenguaje literario en donde las técnicas del tiempo circular, del narrador omnisciente, de la exageración y las reiteraciones temáticas, de la homogenización de las caras cotidiana y mágica de la realidad, del diálogo escaso y en citas, de su oralidad y aire de crónica, de la caracterización arquetípica de sus personajes, se comunican por medio de un estilo estructurado en un sistema de oposiciones semánticas.

Veamos, por ejemplo, cómo se caracteriza a don Nicasio en sus rasgos exteriores, para sugerir su dualidad interior:

«Tenía el pelo revuelto en rizos [...] como si por la cabeza le corriera un travieso ciclón».

Los ciclones no son traviosos sino temibles destructores. Por eso la figura de que puedan correr por la cabeza de alguien es audaz. Además, la cabeza parece significar más bien la mente que el exterior. Un contrapunto semántico parecido se observa líneas más abajo:

«[...] tras los párpados abotagados, enrojecidos, los ojos rasgados de don Nicasio mostrábase realmente hermosos [...] como la hierba recién nacida en los manglares».

Esta imagen, como la anterior, está tomada de la naturaleza y sugiere poéticamente un contraste de rasgos físicos y psicológicos. El tiempo circular y el espacio cerrado se indican también por medio de contrastes de significado:

«No Sangurima era liga del capitán Jaén [...] y la montonera de Venacio Ramos tenía preso en un brusquero lejísimo a Jaén. Querían matarlo, porque Jaén era de la rural y les metía a los montoneros la ley de fuga como a los comevaca [...] El viejo Sangurima supo y rezó la oración del Justo Jaén 'Ya verán cómo se les afloja Jaén', dijo. Después sacó el revólver y disparó al aire. Se rió. 'Esta bala le habrá llegado al corazón al pelado Venacio' [...] Al otro día llegó a Quevedo el capitán Jaén».

El término popular se confunde con la frase ambigua, así como el contenido ético se confunde con el estético. Y este funcionamiento dialéctico del discurso refleja a su vez la coexistencia de la sociedad histórica con la mágica.

La presencia de la naturaleza se comunica por el contrapunto entre el hombre y su ambiente, que lo refleja. El hombre es caracterizado identificándolo con su geografía, y la naturaleza lo es por medio de su personificación. La más frecuente personificación es, significativamente, la del agua. Los ríos han sido un símbolo del fluir de la existencia humana desde los tiempos de los griegos. Por eso, el agua cuenta leyendas mientras canta eternamente:

«El río de los Mameyes viene de la altura, rompiendo cauce bravamente. La tierra se le oponne; pero él sigue adelante, hacia abajo, en busca del mar... El río de los Mameyes sabe una canción muy bonita y la va cantando constantemente. Al principio encanta escucharla, luego fastidia. A la larga

termina uno por acostumbrarse a ella hasta casi no darse cuenta de que la está oyendo [...] parece que esa canción tuviera dulces palabras, que el río fuera musitando [...].

Poéticamente, la naturaleza exhibe la misma actitud barroca de sus habitantes. Así el contraste semántico es a la vez dialéctico. La naturaleza destruye y protege, es temida y amada a la vez.

La casa de la hacienda, que recuerda tanto aquella otra casa amplia y acogedora de *Cien años de soledad*, recibe un tratamiento estilístico semejante. Pero aquí la oposición se plantea entre ésta y el exterior, es decir entre el refugio y la selva. Y también, entre la tierra, representada por la casa, y el espacio, representado por la campana:

«La casa grande de la hacienda estaba magníficamente situada a orillas del río. Era de sólida construcción, con maderas finas escogidas en los mismos bosques de La Honduras [...] era enorme, anchurosa, con cuartos inmensos, con galerías extensísimas [...] Las fachadas estaban acribilladas de ventanas. Entraban al interior el aire y el sol con una desmesurada abundancia [...] Pero en las horas calurosas de los mediodías de invierno, el techo de tejas fomentaba un frescor delicioso en las estancias [...] Al edificio lo coronaba un elevado mirador, donde había una campana. La campana se llamaba perpetua y tenía una historia tenchrosa, como sucedía con casi todo lo de La Honduras: gentes, animales y cosas».

Los contrapuntos tierra —cielo y selva— espacio están simbolizados por los contrastes calor-frescura y sombra-luz, que bien pueden estar también en la oposición hombre-naturaleza. El juego simbólico entre los varios elementos

geográficos se extiende al hombre, porque vive en armonía con su ambiente:

«Habitualmente don Nicasio subía por las tardes, a la hora de la caída del sol, al mirador, cuando no prefería acordarse en la galería fronteriza que se abría sobre el río [...] El espectáculo de la naturaleza, engreída, vanidosa, le producía a don Nicasio Sangurima un plácido efecto [...] En vez del paisaje contemplaba transcurrir allá abajo su vida atrafagada, agitada eternamente, móvil y sacudida como la arena de los cangrejales. [...] Véase chiquiún, prendido de la mano de la madre: una amorosa garra que se le ajustaba al brazo para llevarlo, sorteando los peligros, salvándolo y librándolo de todos».

El contraste entre el agua y la tierra juega semánticamente en el discurso tal como el tiempo y el espacio juegan en el interior del protagonista. Su lucha es de recuerdos que se detienen, de armonías que se agitan, de tranquilidades que tendrán que desaparecer, puesto que por debajo del juego entre la vida y la muerte alicenta el desengaño ante la fugacidad de la existencia. La oposición dialéctica que se da en el estilo sugiere la de la sociedad hispanoamericana, a caballo entre el mito y la historia:

«Entonces no era así La Honduras [...] Era una sabana inconmensurable, que hacia el lado derecho del horizonte, contra el río, se arrugaba en unas montañas prietas, oscuras, tenebrosas, donde fijaban albergue las fábulas terribles».

Para este constante contrapunto simbólico, el punto de vista más conveniente es el del narrador omnisciente, en tercera persona y en pasado. Tanto este punto de vista narrativo como otras técnicas favoritas del realismo mágico, tales como la exageración, la reiteración

y las enumeraciones, apoyan el juego de las oposiciones de significantes favorecido por este tipo de narrador, que es el mismo usado por García Márquez en *cien años de soledad*:

«Don Nicasio conservaba una respetuosa memoria de sus dos esposas fallecidas. No había querido utilizar para sus cadáveres cementerio alguno [...] —Ahí que hay tanta gente, a la hora del juicio, ¿cómo iban a encontrar sus huesamentas. Ellas que no le servían pa nada, cómo iban a poder valerse? [...] Yo tendré que ayudarlas [...] Las tuvo un tiempo enterradas en una colina [...] cerca de la casa grande [...] Luego exhumó los cadáveres y metió los huesos en cajitas adecuadas [...] que [...] guardaba debajo de su cama, al lado del ataúd vacío que se había hecho fabricar expresamente. Cada fecha aniversaria de la muerte de alguna de ellas, extraña los restos y los limpiaba con alcohol. En esta labor lo ayudó mientras pudo su tercera mujer.

Nótese cómo el contenido fantástico y macabro se comunica tan naturalmente por medio de la exageración y el tejido de los datos cotidianos con los increíbles. Veamos ahora las mismas técnicas aplicadas a un contenido realmaravilloso:

«El río de los Mameyes debe más vidas de hombres y animales que otro cualquiera del litoral ecuatoriano [...] Durante las altas crecientes se ven pasar velozmente, aguas abajo, cadáveres humanos, inflados, moraduzcos, y restos de perros, de terneros, de vacas y caballos ahogados. En cierta época del año, para los llenos del Carnaval y de Semana Santa, sobre todo, se ven también cadáveres de monos, de jaguares, de osos frente blanca y más alimañas de la selva».

Estas técnicas producen, además de una gran intensidad narrativa, el efecto de sumergirnos en una sociedad real-mágica, y hacer no sólo que la aceptemos sino también que la comprendamos. Otro recurso frecuente, el del cuento dentro del cuento, apoya esa comprensión, como puede verse en los siguientes párrafos:

«La tarde que se murió Ceferino llegó al velorio ño Sangurima. Estábamos [...] bastantísima gente. Porque Pintado, a pesar de lo malo que era, era bien amigo. Y llegó ño Sangurima. 'Salgan ajüera que quicro estar solo con mi compadre', dijo. Así que agarramos y salimos. Se quedó adentro en la sala y cerró las puertas [...] Había otra leyenda de riquezas llegadas por causas extraordinarias [...] Claro que fue también cosa del diablo, como todo [...] De que ya firmó el pacto malo, ño Sangurima podía hablar con los muertos. Vido un día que en una mancha de guadúa ardía una llama. Entonces fue y le dijo a la candela:

«—¿Qué se te ofrece? La llama se hizo hombre y le dijo [...]».

Nótese cómo la inserción de estos pequeños episodios dentro del *fluir* de la narración contribuye a crear el ambiente del *montuvio*; su vida, sus costumbres están siempre presentes. Así, vemos que en esta sociedad no hay diferencia entre un héroe y un antihéroe. Un revolucionario frustrado, como don Nicasio, puede pasar a ser un bandido, y viceversa. Otro efecto de la combinación de estas técnicas es la oralidad, el aire de crónica, que puede notarse en cualquier párrafo:

«Y vea usted, algo hay de cierto en eso. Pero no como dicen [...] Yo me saqué a la melada María de Jesús, que era hija de un padrino mío de por aquí

mismo no más, y le hice un hijo. El chico era un enfermón bastante. Una noche [...]».

El aire de crónica apoya el diálogo escaso y el lenguaje coloquial en citas, técnicas frecuentes en los magico-realistas. Así, la estructura de la novela reproduce la de la sociedad que le ha dado el ser.

Para resumir, digamos que el contrapunto estilístico reproduce el estructural, y que éste a su vez funciona dialécticamente para fijar los personajes arquetípicos en el espacio y el tiempo absolutos del mito. Dicho en otras palabras, el estilo de *Los Sangurimas* es real-mágico porque su tema lo es y porque la novela exhibe una completa armonía entre las varias funciones de la comunicación poética, lo cual se consigue por medio del contrapunto semántico-simbólico que se encuentra en su estructura. Reproduce así el difícil camino hacia la autenticidad seguido por el realismo mágico.

CONCLUSIÓN

Esperamos haber podido mostrar, por medio de este análisis, que tanto la organización temática como el contenido de esta obra *De la Cuadra* anticipan los de *Cien años de soledad*. En efecto, ambas narraciones se estructuran en dos grandes partes, y la primera es la que gira en torno a los patriarcas fundadores, Aureliano Buendía y Nicasio Sangurima, y la segunda la que habla de sus descendientes. Y ambas novelas terminan con la destrucción de las familias símbolo, debido al paso de la sociedad prelógica, donde reina el instinto, a la histórica, que ha perdido la inocencia primigenia que está más allá del bien y del mal y ya no puede, por consiguiente, romper el código ético surgido de la convivencia social.

De esta manera hemos terminado nuestra aproximación a *Los Sangurimas*, obra real-mágica anunciadora de *Cien años de soledad*. Aspiramos a que el significado trascendente tanto de este movimiento narrativo hispanoamericano como del trabajo de uno de sus ilustres precursores haya tenido el privilegio de llegar al lector, y lo haya acercado a la intuición de algunas de las características de nuestra cultura. ♪



NOTAS

- ¹ *Mundo nuevo* No. 56 (febrero de 1971), p. 45.
- ² Citado por Juan Eduardo Girtol en *Diccionario de los ismos*, 2ª Edición, Barcelona, Salvat, 1956, p. 365.
- ³ Estamos pensando en algunos de sus primeros cuentos, como «Chac Mool» y, especialmente, en su novela corta *Aura*.
- ⁴ Alejo Carpentier, «De lo real maravilloso americano», *La guerra del tiempo*, Santiago de Chile, Orbe, 1969, p. 20.
- ⁵ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 241.
- ⁶ Luis Leal, «El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos americanos*, México, Julio-Agosto 1967, pp. 232-233.
- ⁷ Jorge Enrique Adoum, «José de la Cuadra o el fetiche del realismo», *La bufanda del sol*, n.º 9-10, Frente Cultural, Quito, 1975. Adoum, escritor y crítico ecuatoriano, ha demostrado su interés por Cuadra en ensayos como éste, que volveremos a utilizar más adelante. Preparó también las notas para sus *Obras Completas*.
- ⁸ Estas dos novelas fueron publicadas en 1934, *Huaspungo* en Quito, y *Los Sangurimas* en Madrid. La de Icaza llamó pronto la atención en Ecuador y en Hispanoamérica, así como entre varios profesores de universidades estadounidenses. En cambio, *Los Sangurimas* fue «descubierta» sólo después de aparecer *Cien Años de Soledad*, a pesar de su innegable originalidad temática y estilística.
- ⁹ Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*, Middlesex, Penguin, 1970, p. 186.
- ¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 253.
- ¹¹ Humberto Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 212.
- ¹² Ídem, p. 9.
- ¹³ Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 125.
- ¹⁴ Ver Lucien Goldman, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967, especialmente el primero y el último capítulos, pp. 1-36 y 221-240.
- ¹⁵ Lucien Goldman, op. cit., p. 221, los subrayados son nuestros.
- ¹⁶ José de la Cuadra, *Los Sangurimas* en *Obras Completas Tomo II*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, pp. 9-68. Todas nuestras citas han sido tomadas de esta edición.
- ¹⁷ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970. Cualquier referencia a esta novela ha sido tomada de esta edición.
- ¹⁸ Ver Fanny Carrión de Fierro, «Cien años de soledad, historia y mito de lo americano», *Para una lectura de García Márquez*, ed. Manuel Corrales Pascual, pp. 179-199, Quito, Centro de Publicaciones de la Universidad Católica, 1975.
- ¹⁹ Leo Pollman, *La nueva novela en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 101 y ss.
- ²⁰ Ver: Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé, 1972.
- ²¹ Jorge Enrique Adoum, artículo citado, revista *La bufanda del sol*, n.º 9-10, Frente Cultural, Febrero-1975, Quito, p. 32.



Clasicismo y modernidad en el verso de Gonzalo Escudero

Por Carlos Aulestia



El presente trabajo se propone comentar, de manera muy concisa, algunas peculiaridades métricas de la poesía de Gonzalo Escudero, y relacionar los hallazgos que en esta materia se alcancen con principios generales y evidentes de las tendencias de su escritura. Es bastante común en la crítica ecuatoriana considerar a Escudero como un poeta «clásico» desde un punto de vista formal, oponiendo este concepto a la tendencia «vanguardista» preeminente en el contexto artístico de su época, expresada en el trabajo, en el ámbito ecuatoriano, de poetas como Gangotena, Carrera Andrade y Mayo. Esta idea tiene implicaciones de honda significación, pues el «clasicismo» que se cree encontrar en la obra de Escudero es, ante todo, de carácter métrico, por la abundancia y sujeción a estrofas, estructuras, moldes y metros que toma de la poesía española del Siglo de Oro. Sin embargo, no se ha efectuado un análisis suficientemente exhaustivo de las maneras en que Escudero utiliza los recursos de la métrica castellana, en qué medida los mantiene, si los renueva o los adapta, y, en definitiva, cuál es su valor dentro del conjunto de su obra. Podría pensarse que el poeta quiteño es un escritor especial, extraño, que vive y escribe en un contexto naturalmente ajeno a él y al «tiempo» de su poesía; no sería descabellado creer que su voluntad poética al escribir es deliberadamente anacrónica. La crítica ha destacado su perfección formal, se han enumerado las estrofas más frecuentes que Escudero utiliza, y se han tomado por emblemas de su escritura algunas de ellas, como la octava real, en la que escribió algunas de sus obras fundamentales. Sin embargo, pocos versos se han sometido a algún método métrico para corroborar estas afirmaciones.

Letras del Ecuador 189 • Clasicismo y modernidad en el verso de Gonzalo Escudero • Carlos Aulestia

Entre los estudios literarios, la métrica es un asunto difícil por varios motivos. Muchos críticos, muy versados en diversos temas; desatienden la materia por considerarla aburrida, excesivamente técnica, trabajosa o poco actual. Pero los estudios métricos no han perdido vigencia porque la poesía continúa, aún hoy, escribiéndose según pautas de versificación susceptibles de analizarse métricamente. El principio de la medida del verso es inmanente a la poesía, pues la unidad del discurso poético es el verso, compuesto por ritmos diversos en los que se combinan los elementos constitutivos de la métrica.

Así pues, proponemos un comentario general de las prácticas métricas de Escudero que han sido reconocidas por la crítica ecuatoriana, para lo cual examinaremos algunas afirmaciones de estudiosos que se han ocupado de su obra, como Alejandro Carrión y Gustavo Alfredo Jácome. Revisaremos algunas estrofas desde el punto de vista métrico, y a continuación relacionaremos nuestras conclusiones con las ideas generales que se han esbozado sobre la poética de Escudero.

DARÍO, ESCUDERO Y EL VERSO ALEJANDRINO

El volumen de la *Poesía* de Gonzalo Escudero editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1965 fue prologado por Alejandro Carrión. En este texto, el crítico afirma que en sus primeros libros, «la poesía esencial que brota de Escudero es expresada entonces con inaudito derroche de palabras: el esdrújulo, con su sonido ensordecedor; el alejandrino, que porta en su seno el rumor profundo del mar, tales son los instrumentos con que entonces Escudero maneja su palabra».

Esta cita es importante porque, como se ve, el prologuista *interpreta* de antemano los conceptos métricos que emplea para hablar de la poesía de Escudero. No los relaciona con su referente natural, es decir, con procedimientos rítmicos concretos que actúan sobre el lenguaje poético, sino que acude a una metáfora (el rumor profundo del mar) para expresar su idea; el alejandrino «porta en su seno el rumor del mar», pero ¿qué significa eso en la composición técnica del verso? ¿Cómo se combinan los ritmos en un alejandrino para que ofrezca la sensación que el prologuista cree percibir?

En realidad, un verso, cualquiera sea su interpretación estilística o semántica, es, ante todo, un fenómeno lingüístico, una «desviación» del lenguaje que obedece a reglas concretas. Es necesario, antes de otorgar un sentido específico al verso, conocer y explicar esas normas.

Relacionar una determinada forma con un significado definido constituye una exégesis gratuita, la imposición de un juicio particular. La cita de Carrión es importante porque ilustra cierta tendencia a interpretar a priori los fenómenos métricos, como si las estructuras de versificación castellanas portaran dentro de sí, anticipadamente y teóricamente, antes de su realización, ciertos significados impuestos y petrificados.

Existe, en el comentario de Carrión, un distanciamiento fundamental entre la enunciación del crítico-lector y los procedimientos del texto. Si analizamos, por ejemplo, un poema que está escrito en heptasílabos, corresponde examinar cómo y por qué está hecho así, por qué se ha escogido ese metro, qué resonancias tiene como architexto y cómo funciona su ritmo interno. Ésa es la información que un estudio métrico ofrece.

Tomemos como ejemplo un texto concreto: los tercetos del soneto *Caupolicán*, de Rubén Darío.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.

«El Toqui, el Toqui!», clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: «Basta»,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

Resultaría absurdo comparar los alejandrinos de este texto con «el rumor profundo del mar». Ninguna estructura, por el solo hecho de serlo, evoca un referente preciso y unívoco. En este ejemplo, es el ritmo interior del verso lo que posibilita la relación del lenguaje poético con un significado. Un verso alejandrino, o cualquier clase de verso, pueden evocar cualquier sensación poética, más o menos referencial, de acuerdo con su composición interna. «Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día». Evidentemente, ése no es el profundo rumor del mar, aunque se trate de un alejandrino. Los acentos, que caen en las sílabas 2-4 y 6 de cada hemistiquio, crean un ritmo particular, que sólo después de estudiarse detenidamente, y en el contexto de la unidad formal del poema, pueden atribuirse a un sentido determinado: los acentos indican un ritmo sostenido, fuerte y constante, pasos, caminata, marcha. Solamente superando este paso del análisis se puede ofrecer una posibilidad de interpretación de los recursos métricos.

Estas reflexiones son útiles en la medida en que demuestran, en cierta forma, las imprecisiones y sobreentendidos a los que la materia métrica puede prestarse en casos como los de Gonzalo Escudero. Un primer acercamiento crítico a la obra de un autor puede ofrecer una idea demasiado vaga y ciertas vacilaciones teóricas que trabajos posteriores deben enmendar. En nuestra opinión, eso no es lo que ha ocurrido en el caso del poeta quiteño.

El poema «Tú», que está compuesto por diez serventesios de versos alejandrinos, es una buena muestra de esta hipótesis.

El alejandrino es un verso tradicional del castellano, pero los poetas barrocos lo utilizaron muy poco. La renovación de esta estructura métrica en nuestro idioma surgió con el modernismo. Aunque según Tomás Navarro Tomás existen varias clases de alejandrino, de acuerdo con el sistema de cláusulas melódicas que sigue, Rubén Darío otorgó al verso características muy definidas. El poeta nicaraguense empleó la disposición de los acentos según sus necesidades particulares, y con ello creó modelos melódicos precisos sobre la base de la repetición acentual.

Con estos antecedentes, hay que recordar que el alejandrino es un verso compuesto, lo cual quiere decir que está formado por dos versos simples (o hemistiquios) de siete sílabas. Entre ellos existe una pausa que fija ciertas constantes métricas y establece sus posibilidades de escansión (determinación del tipo o tipos de metro). Cada hemistiquio del alejandrino debe tener, en teoría, dos acentos obligatorios: el estrófico (en la sexta y en la decimotercera sílabas), y otro en alguna sílaba interior de cada hemistiquio, que sirve para mantener la estructura

y sostener el ritmo. Así pues, el soporte rítmico del verso alejandrino, y su posterior interpretación, residen en la distribución concreta de los acentos.

Citemos ahora otra estrofa de Darío en alejandrinos y examinemos comparativamente las peculiaridades métricas de «Tú», de Gonzalo Escudero.

SONATINA

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro,
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

En estos versos, la disposición de los acentos determina un ritmo a primera vista coherente con los elementos específicos de la anécdota poética y su construcción: hablante lírico, ambiente, imágenes, figuras, etc. Es evidente la pausa o cesura al finalizar el primer hemistiquio de cada verso. Esta pausa cumple con una función fundamental: delimitar las cláusulas del verso compuesto para establecer una escansión favorable a la temática del poema.

La distribución de los acentos es la siguiente:

Primer verso: primer hemistiquio: tercera, quinta y sexta sílabas.
segundo hemistiquio: primera, tercera y sexta.

Segundo verso: primer hemistiquio: tercera y sexta.
segundo hemistiquio: tercera y sexta.

Tercer verso: primer hemistiquio: tercera y sexta sílabas.
segundo hemistiquio: tercera y sexta.

Cuarto verso: primer hemistiquio: tercera, quinta y sexta sílabas.
segundo hemistiquio: segunda y sexta.

Quinto verso: primer hemistiquio: segunda, tercera y sexta sílabas.
segundo hemistiquio: tercera y sexta.

Sexto verso: primer hemistiquio: tercera y sexta sílabas.
segundo hemistiquio: tercera y sexta.

El patrón rítmico de los versos que componen esta estrofa se fundamenta, pues, en la acentuación de las sílabas tercera y sexta de cada hemistiquio, lo cual mantiene la división entre las partes del verso y produce posibilidades particulares de escansión. Ésa es una de las razones por las cuales el alejandrino de Darío es fácil de recordar y declamar, lo cual podría inducir al lector a acudir al difícil y vago concepto de «musicalidad». La «música» que se cree percibir se basa un patrón acentual concreto e iterativo, que emplea la tercera y la sexta sílabas como columna vertebral.

En «Tú», de Gonzalo Escudero, la estructura y la disposición acentual del verso alejandrino sufren un vuelco radical con respecto al modelo modernista de *sonatina*.

En primer lugar, la mayoría de los versos empieza por una sílaba acentuada (la palabra «tú», y, más tarde, la palabra «más»), lo cual determina una especial distribución del resto de acentos. Si bien en cualquier poema compuesto según el sistema de versificación tradicional se puede producir este fenómeno, la repetición constante de versos que comienzan por un monosílabo tónico (tú, más) hace que este texto adquiera características peculiares, como se verá más adelante.

La segunda particularidad del alejandrino de «Tú», que es esencial y personaliza el uso del modelo métrico en la obra de Escudero, es que la división natural del verso en dos hemistiquios es difícil, casi irrealizable, y en ocasiones inexistente por imposible, ya que la frase que constituye el verso está construida por sintagmas gramaticalmente inseparables:

Tú, sólo tú apenas Tú en los desvaneceres.
 Últimos de la llama de este candil de barro
 Río de miel dorada para ahogarme. Tú / eres
 Hecha para morderte de amor como un cigarro.
 Tú, la pluma ligera y la brizna volátil
 Y el copo de sol ebrio en un pintar de asombro
 Mientras una caricia húmeda, como un dátíl
 Se resbala en la piel de uva dulce de tu nombro.
 Tú, alondra azorada sin alas y sin nombre
 Que enciendes dos luciérnagas en tus pezones rubios.
 Tú, la guirnalda trémula para mis brazos de hombre.
 Tú, el arco iris tenue después de mis diluvios!
 Tú, la envoltura tibia de olor de mi fracaso,
 La albahaca rendida en los dos mus los tersos.
 ¡Tú, el absintio mortal en el ónix de un vaso,
 si mordiendo tus senos tengo dos universos!
 Tú, el salto de agua clara que no se oye y la chispa
 vigilante que es apenas una estalactita
 de estupor en mi cuerpo bárbaro que se crispa
 ¡como la arquitectura de una tromba infinita!
 Tú, el hemistiquio de una galera que me envuelve
 con sus remos que son dos tobillos de nardo.
 ¡Y tu alma de gacela tímida se disuelve
 dentro de mis radiantes vértebras de leopardo!
 ¡Tu carne de pantera flexible que me acecha!
 ¡Tu carne ocre de amante núbil y de serpiente!
 ¡Más eléctrica que una mordedura de flecha!
 ¡Más diáfana que un día de sol en un torrente!
 ¡Más perfumada que el ámbar de un pebetero!
 ¡Más prohibida que un libro que no se ha escrito nunca!
 ¡Más trémula que el grito musical de un pandero!
 ¡Más borracha de amor que una columna trunca!
 ¡Tú, el suspiro que apenas es un aro que rueda!
 ¡Y tú, el mordisco que es un cohete que salta!
 ¡Tú, la crucifixión de un mirto en la reseda!
 ¡Tú, la campana lírica de la torre más alta!
 Tú, el álamo que tiende su índice a la burbuja

Del cielo, como un niño que quisiera llorar.
 Tú, el narcótico blando para la muerte bruja.
 ¡Tú, el pleamar de oro para mi último mar!

Observemos el primer verso: hay acentos en las sílabas 1, 2, 4 y 6, en lo que teóricamente sería el primer hemistiquio. En el segundo hemistiquio de esta línea hay un solo acento, el estrófico, en la sexta sílaba (desvanécérs). Se evidencia una constante rítmica de todo el poema: la irregularidad acentual de cada hemistiquio. La escansión es extremadamente particular por esta asimetría; la «musicalidad» es enteramente diferente a la plantada por el endecasílabo modernista. Además, como se ha dicho, es imposible introducir una pausa lógica entre la palabra final del primer hemistiquio (apenas) y la primera del segundo (tú), pues se rompe la continuidad lógica y gramatical del sintagma. Se trata de un alejandrino particular, influido por una notable libertad acentual, análoga a la del verso blanco y de los procedimientos rítmicos vanguardistas. El primer verso, aunque plantea una forma métrica concreta, es un verso de ruptura, que se subvierte y contradice a sí mismo por su realización, que altera su molde ideal. Y ésa es una constante en muchos poemas «clásicos» de Escudero.

El segundo verso de «Tú» es quizá menos difícil, porque existe una ruptura menos radical entre los dos términos que constituyen los límites colindantes entre los hemistiquios. Sin embargo, la escansión no es regular, como en los versos de Darío, y la distribución acentual no continúa ningún planteamiento rítmico específico de la primera línea. La naturaleza rítmica de estos dos alejandrinos es enteramente diferente, como si cada verso proviniera de un poema distinto.

A lo largo del poema, el principio básico del ritmo acentual, que actúa como un verdadero fundamento compositivo, se basa en la tonicidad de la primera sílaba. Este recurso crea algunas peculiaridades rítmicas concretas: sirve, en primer término, para definir los límites entre versos. Este procedimiento, combinado con la utilización de la anáfora, levanta fronteras entre una línea versal y la siguiente, con lo cual se consigue reconocer claramente los parámetros métricos y semánticos de cada verso. Se fijan así las fronteras de la unidad compositiva mínima del poema. En la poesía tradicional, el límite natural del verso, además del número de sílabas, está determinado por el fenómeno de la rima (ritmo de timbre), que actúa también como recurso expresivo y estilístico. En la poesía vanguardista, el principio de delimitación de cada línea poética sigue otros criterios, como la distribución espacial, que alcanza, en ciertos casos, valores plásticos, como en la poesía cubista, o el ritmo semántico, establecido por la repetición y gradación de unidades significativas.

Este mecanismo de definición de las fronteras del verso constituye un procedimiento de versificación libre, pues sitúa la tensión poética fuera de la normativa de la estructura métrica, y la traslada a los componentes emotivo-semánticos. En «Tú», la utilización de los signos de admiración refuerza esta tesis. El empleo como entrada de verso del monosílabo tónico fija una voluntad de versificación personal que se confirma en el resto del poema con la utilización de otros recursos, tanto métricos como estilísticos y retóricos.

Desde este punto de vista, la poesía de Escudero no es, como se podría pensar, anacrónica ni arcaizante. Sus imágenes, figuras y actitud poética son las de la

poesía surrealista, y varias de sus composiciones se adaptan a la libertad formal de esta tendencia. Su anacronismo residiría, pues, en el aspecto formal. Sin embargo, creemos que el empleo de los metros clásicos castellanos es profundamente personal. Su apego a las formas no constituye una actitud extemporánea, pues su visión de la estructura métrica del poema surge de su vivencia de la poesía moderna.

CUARTETOS, CUARTETAS, PAREADOS

El prólogo de Alejandro Carrión continúa con divagaciones en torno a ciertos conceptos métricos y formas estróficas que atribuye a Escudero: habla, por ejemplo, del «romance, y la octava castellana en todas sus formas». Afirma que «en esta octava se oyen los violines del Siglo de Oro». Menciona los sonetos y se refiere a los «parcados» en que está compuesto el poema «Contrapunto» (*Materia del ángel*), una imprecisión que otros críticos de Escudero han repetido en estudios posteriores.

El pareado es una estrofa de dos versos que riman entre sí, cualesquiera sean sus extensiones. Carrión asume como pareado versos como éstos:

Ah cómo y cuándo en el acaso puro
se juntaron el pájaro y la ola.

Ola de pluma, el pájaro maduro
y pájaro de espuma, la ola sola.

Rota su voz, quedó el arpegio oscuro
en el registro de la caracola.

De mar, como de cielo, contrapunto,
ola trizada y pájaro difunto.

que se van distribuyendo, de dos en dos, en las octavas reales que componen «Contrapunto».

Se trata de un error que desvirtúa la calidad de la estrofa, una octava real perfecta, con ciertas particularidades a las que nos referiremos más adelante.

Según el *Diccionario de métrica* de José Domínguez Caparrós, una obra que, amén de sus múltiples virtudes, tiene la de definir con exactitud muchos conceptos vagos o imprecisos, el pareado es una *estrofa* compuesta por dos versos cualquiera sea su extensión, que riman entre sí en asonante o consonante. Evidentemente, «Contrapunto» no está escrito en pareados. Quizá lo que llama a error al prologuista es el hecho de la distribución espacial del texto, que deja una línea en blanco cada dos versos. Pero no hay motivo para pensar que se trate de pareados. Cada conjunto de ocho versos está numerado, y mantiene una unidad temática y compositiva que autoriza a pensar que se trata de octavas reales. Las características métricas (rima, cantidad, ritmo acentual, tono, etc.) así lo corroboran.

LA OCTAVA REAL

La estrofa de Escudero, aquella en la que alcanzó mayor maestría y dominio del ritmo, es la octava real. Esta estructura métrica, llevada a la celebridad por Góngora,

cuya «Fábula de Polifemo» y «Galatea» es quizá el hipotexto más notable de muchos poemas de Escudero, es una de las muchas clases de octavas (versos de ocho sílabas) que se conocen en la lírica castellana, y sus requerimientos métricos son casi tan «rígidos» como los del soneto, aunque Rubén Darío y otros modernistas introdujeron modificaciones referentes a la medida de los versos y la disposición de las rimas. La misma elección de una estrofa de estas características constituye ya la alineación con una tendencia poética específica, con exigencias propias, la aceptación de ciertas condiciones.

Aunque Escudero experimentó ya con la octava (no real, sino de otro tipo) en las *Parábolas olímpicas*, la publicación de *Estatua de aire*, en 1952, supuso su alineación y sometimiento a las exigencias de esta clase de estrofa. Las características temáticas, poéticas y simbólicas de *Estatua de aire* han sido bastante comentadas ya en nuestro medio, sobre la base de los estudios estilísticos que efectuó Gustavo Alfredo Jácome. Ahora nos interesa relacionar la octava de Góngora y la octava de Escudero, partiendo de las características métricas de cada una.

Uno de los «manierismos» más atacados por los detractores de Góngora fue el empleo excesivo, recargado, a veces irritante del hipérbaton. Este recurso retórico cumplía, en la retorizada estructura de las octavas reales gongorinas, varias funciones: poéticas, expresivas, incluso pragmáticas. Dámaso Alonso demuestra cómo el recurso del hipérbaton permitía a Góngora alcanzar hallazgos de gran valor en la expresión poética, como el sintagma bifronte, una expresión que modificaba tanto al sustantivo precedente como al que lo sucedía, lo cual disparaba las posibilidades de lectura e interpretación.

Pero el hipérbaton está implicado en otras «infracciones» gongorinas, esta vez en el campo métrico. Había que mantener el orden, la estructura de la octava, pero forzando hasta lo insólito la sintaxis. El hipérbaton fue un instrumento eficaz para ambas cosas. Las palabras desconocen, mediante este recurso, su sitio y su función en la frase, pero no dejan de cumplir con su misión formal. La ruptura del orden lógico y sintáctico del enunciado ocasiona que el verso sufra modificaciones sustanciales: hay, aproximadamente, una oración gramatical por cada dos versos, lo cual origina un fenómeno métrico definido: el encabalgamiento. Así, las cláusulas sintácticas y semánticas, modificadas por estos dos fenómenos (encabalgamiento e hipérbaton), se cierran en la mayoría de los casos en los versos pares. Y esta tendencia origina una necesidad rítmica particular.

Veamos las estrofas 6 y 7 de «Polifemo» y contrastémoslas con la primera octava de *Estatua de aire*.

FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

VI

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío,
y redil espacioso, donde encierro
cuanto las cumbres ásperas cabrío

de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

VII

Un monte era de miembros eminente
este que —de Neptuno hijo fiero—
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero),
cíclope a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía, tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado
que un día era bastón y otro cayado.

ESTATUA DE AIRE

Magnolia de los mármoles helados
Arquitectura de la luz sumisa
En madores de llantos no llorados
Galera capitana de la brisa
Te he perdido en los mares enlutados
Y sirena difunta de ceniza
Algas de aroma verdes todavía
Te anudan al bajel de mi alegría

Para mantener la estructura, Góngora apuntala casi todos los endecasílabos de sus octavas con cuatro o más acentos. Solamente emplea tres acentos en algunos versos pares, que cierran las cláusulas gramaticales. Los versos anteriores han marcado ya un patrón acentual, de manera que, rítmicamente, la octava funciona según la estructura del endecasílabo con cuatro o más acentos. Góngora utiliza todos los tipos de endecasílabo (sáfico, heroico, enfático, melódico), pero frecuentemente abunda en los acentos. Este procedimiento, combinado con el hipérbaton y el encabalgamiento, definen el perfil del verso en «*Polifemo*». El hipérbaton violenta el verso, que por esta razón necesita fuerza y estructura semántica y rítmica. Por eso Góngora emplea cuatro o más acentos en la mayoría de sus endecasílabos.

Por el contrario, la constante en el endecasílabo de las octavas de Escudero es que existan solamente tres acentos. No utiliza excesivamente el hipérbaton. En la mayoría de los casos, el cierre de las cláusulas gramaticales coincide con el final de cada línea. La «oscuridad» de sus versos no es rítmica ni sintáctica: es retórica, léxica y semántica.

El primer contacto de Escudero con la octava se produce en *Parábolas olímpicas*, un poemario que, en cuanto a la métrica, refuerza la filiación formal del poeta quiteño con los cánones modernistas. Se trata de composiciones de ocho versos, los siete primeros alejandrinos, el último de una extensión, variable a lo largo del libro, de entre dos y siete sílabas. No existe registro de una estrofa semejante en la métrica castellana, así que estamos hablando de una innovación, aunque relacionada directamente con una idea métrica sumamente canónica. En las *Parábolas olímpicas*, los siete primeros versos de cada octava se ajustan, tanto en la disposición acentual como en la medida y la rima (de esquema ABABCD) a la

idea general de este tipo de estrofa. Sin embargo, existe una peculiaridad que vale la pena anotar: hay dos bloques conformados por dos serventesios, el segundo de los cuales culmina con un verso de arte menor (desde el bisílabo hasta el heptasílabo). Tal vez este tipo de estructura se remita al antecedente de la octava aguda, estrofa clásica de ocho versos divididos en dos partes de cuatro, cuyo último verso terminaba siempre en palabra oxítona (aguda). Si bien en la mayoría de las *Parábolas olímpicas* se termina con un verso grave (siguiendo la tendencia natural del verso castellano), la variación abrupta del número de sílabas puede comprenderse como un principio de versificación relativamente análogo al de la octava aguda, cuyo efecto estilístico evocaba la sensación de ruptura, expresada en la palabra oxítona final. La utilización de versos quebrados (siete sílabas o menos) en estas composiciones pueden comprenderse también como un recurso destinado a romper con la estructura ideal de la octava.

Otra variación, cercana a las innovaciones modernistas, es la utilización de un verso compuesto (el alejandrino) en las siete primeras líneas de cada octava. Esta tendencia se confirma en el texto que cierra el libro, «Parábola del infinito», extremadamente complejo desde el punto de vista métrico, compuesto por una serie de versos que en la mayoría de los casos se agrupan en series de cuatro, y que riman según el esquema ABAB, como un serventesio. En este texto, los versos primero y último son anómalos, pues difieren del resto (que son alejandrinos) en el número de sílabas: el primer verso es tetrasílabo y el último endecasílabo.

CONCLUSIONES

La evolución poética de Gonzalo Escudero se puede leer como un trayecto inverso: en sus inicios, *imita* las formas modernistas, sin que esta emulación constituya un defecto de su poesía, pues escribió estos poemas, perfectamente ajustados a las normas de versificación clásica, a la llamativa edad de 15 años. El tema y los recursos de *Los poemas del arte* remiten claramente a la poesía modernista y parnasiana, como también lo hacen las técnicas métricas. Estos sonetos están escritos en alejandrinos perfectamente delimitados por la distribución acentual en hemistiquios definidos. Según este principio básico de división, los acentos se distribuyen para favorecer la escansión «musical» propia del verso de Rubén Darío. Asimismo, la sintaxis de las frases está subordinada a la lógica compositiva de la división en hemistiquios del verso. El encabalgamiento interno entre los periodos heptasílabicos no es abrupto ni rompe con la estructura de los sintagmas; incluso la refuerza, hace que el verso fluya, tenga continuidad.

En *Hélices de huracán y de sol*, Escudero incursiona en el verso libre, aunque no deja de cultivar, por lo menos en uno o dos poemas, las formas tradicionales. Pero estos ejercicios de versificación deben estudiarse, en el contexto de cada poemario, dentro de las tendencias generales de su poesía, que se remiten tanto al clasicismo formal como a los procedimientos de versificación libre. Ésta es una premisa que cualquier análisis de tipo métrico debería tomar en consideración.

En *Altanoche*, Escudero alterna el versolibrismo y la sujeción a los moldes clásicos, como el soneto y el romance. Sus versos toman ya características rítmicas definidas

y muy personales. *Estatua de aire* y «Materia del ángel» son ya muestras de las conquistas formales del poeta quiteño, en las que se perfeccionan las estrofas previamente trabajadas, en especial la octava real, y se experimenta con otros tipos de verso, como el hexasílabo y el heptasílabo.

En su madurez, con la publicación de *Estatua de aire*, Escudero parece concretar su ideal de la «forma pura», la «arquitectura» métrica y rítmica más coherente con sus inquietudes poéticas. Las estrofas clásicas se asumen y se materializan en un ritmo personal, característico e individual, conseguido desde la libre visión que solamente la experiencia de la versificación libre podía aportar. No imita, como en sus inicios, ni tampoco se adapta. El verso medido, el modelo métrico, la estrofa, constituyen la forma ideal a la cual su espíritu poético buscaba adecuarse. Así, los sonetos y octavas reales no son actualizaciones de los formatos clásicos, sino versiones individuales, imbuidas del espíritu moderno, de la propuesta poética del autor quiteño, que trabaja bajo el imperativo de la perfección estética. En el caso de Escudero, esta búsqueda termina en el hallazgo de la *forma*, que en cada ocasión se materializa en *estructuras clásicas*.

Desde la perspectiva métrica, la poesía de Escudero marca, como se ha dicho, un sendero opuesto al de la lírica moderna, que empieza con la voluntad de liberarse de las formas para desembocar en el verso libre y los procedimientos vanguardistas, pasando por la exploración formal, musical y rítmica del parnasianismo y el modernismo. Y esta oposición es, aunque parezca paradójico, una postura sumamente moderna. Pero, ¿cómo debe estudiarse la métrica de Escudero? ¿Como la de un poeta clásico, como la de un modernista, como la de un escritor vanguardista? En nuestra opinión, en Escudero todas estas facetas están íntimamente ligadas, pues su brío formal es una necesidad interior, no una imposición de escuela, tendencia o moda, sino una profunda búsqueda expresiva que evoluciona en consonancia con las inquietudes poéticas de cada etapa de su trabajo. En poemas como «Hombre de América» o «Ases», la tensión de estas tentativas y exploraciones se puede percibir fácilmente. En esto consiste la originalidad estética y formal de Gonzalo Escudero. Su poesía es una de las posibilidades, de los avatares que plantea la lírica moderna en su búsqueda de un ideal estético, de la pureza expresiva del lenguaje poético que animó la escritura de poetas como Pound o Mallarmé. ❁

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1979.
Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica castellana*, Madrid, Alianza, 2001.
Domínguez Caparrós, José, *Métrica castellana*, Madrid, Síntesis, 1993.
Escudero, Gonzalo, *Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
Jácome, Gustavo A., *Estudios estilísticos*, Quito, Editorial Universitaria, 1977.
Jácome, Gustavo A., *Nueve poetas*, Quito, Editorial Andina, 1977.
Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
Quilis, Antonio, *Métrica castellana*, Madrid, Ariel, 1996.



Las huellas textuales en los poemas de Ana María Iza

Por Susana Dávila

Este trabajo es una suerte de rastreo de los elementos de transtextualidad o intertextualidad que están inmersos en algunos de los poemas de Ana María Iza. Intenta de alguna forma poner en evidencia la representación poética de Iza como un juego de memoria y autonomía. Como bien lo dice T. S. Elliot: «la poética es incomprendible sin la consideración de sus relaciones con las obras del pasado»; o la de Umberto Eco, cuando enuncia en las *Apostillas a El nombre de la Rosa*: «He descubierto así lo que los escritores siempre han sabido (y tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se había contado.»

Dentro de las publicaciones literarias, la estudiosa argentina Teresa Alfieri³ afirma en su trabajo *Transtextualidad y originalidad literarias*: «...el texto [poético] es un campo polifónico donde resuenan cantidades de voces, como en un coro, voces que provienen de obras literarias anteriores que —a través de la intertextualidad— están tejiendo la trama del texto literario presente». La polifonía es un concepto trasladado a la literatura cuando Mijaíl Bajtín desarrollaba su concepto del dialogismo en la novela, refiriéndose a las voces que se escuchan al interior de un texto narrativo. Julia Kristeva más tarde trabajó este mismo fenómeno literario pero lo definió como intertextualidad.

La puntualización de las relaciones del texto con otros textos lo propone más metódicamente Gérard Genette en la primera parte de su libro *Palimpsestos*.

Genette reconoce este fenómeno literario que denomina transtextualidad y descubre cinco formas de percibir las relaciones de transtextualidad o transcendencia textual⁴. Reconoce que inicialmente la conceptuaba como «todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»⁵, pero luego se retracta y dice: «Hoy yo diría que, en un sentido más amplio [...] la transtextualidad incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales» (Genette, 10).

Desde la propuesta de Genette en *Palimpsestos*, me he propuesto indagar las huellas de otros textos en la obra de la poeta ecuatoriana. Para hacer este trabajo, hice una búsqueda de la obra poética de Ana María Iza, tarea una tanto desalentadora, pues su obra desgraciadamente se halla dispersa⁶. Este pequeño obstáculo se convirtió en un desgaste temporal que bien podría haber sido utilizado en la lectura pausada y reflexiva de todos los textos de Ana María Iza.

Sin embargo, gracias a la ayuda de Julio Pazos fue posible ubicar los textos *Pedazo de nada*, publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, 1961; *Puertas inútiles*, publicado en Guayaquil por la editorial Alcancia en 1967; *Heredarás el viento*, publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, 1974; *Reflejos del sol sobre las piedras*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, 1987; *Poesía ecuatoriana del siglo XX, ganadores del premio Ismael Pérez Pazmiño 1988, 1990, 1992*; y *Herrumbre persistente*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Tungurahua en 1995. Además se hallan algunos textos poéticos seleccionados en la *Antología de la poesía ecuatoriana*, de Hernán Rodríguez Castelo.

Al hacer la lectura y el estudio de la poesía de Iza, pude no sólo llegar a las huellas transtextuales que viven en sus textos, sino también definir otros aspectos de su poética: me permitió asistir a su evolución en el oficio de poeta. Ana María Iza, como fiel representante de su tiempo, muestra en cada texto poético la preferencia por algunos elementos que permiten asegurar que la escritora inicialmente estaba orientada al movimiento vanguardista, para luego ubicarse en una línea de escritura contraria al canon: la antipoesía.

Desde esta perspectiva, una breve lectura de sus primeros poemas orientados al movimiento vanguardista en *Puertas inútiles*, llama la atención por la incorporación de elementos plásticos al arte verbal, y el engaste de un léxico geométrico o términos cuasi geométricos que apuntan a la descripción física del objeto. En este tipo de construcción se puede percibir la relación hipertextual, por imitación⁷ con la estética del futurismo europeo, inicialmente Apollinaire, luego Marinetti, quienes, a riesgo de incurrir en un acto de extremada audacia, incorporan elementos plásticos al lenguaje verbal. Los futuristas están convencidos que éste es un gran artificio desautomatizador de la estética literaria. Marinetti «rescató las formas de la nueva tecnología y de la vida cotidiana civil, desdénadas por el gusto de las bellas artes»⁸ para incorporarlas en su poesía. En definitiva, la propuesta estética de este movimiento, se manifiesta como un «aparente culto al desarrollo, en detrimento del pasado, mediante el aparente entusiasmo por la tecnología y la ciencia, y la intención de representar la realidad en movimiento»⁹. Este estilo, el de introducir dibujos y otros elementos extraños a la estética literaria, se lleva «hasta las

consecuencias del llamado letrismo y de la que posteriormente se ha llamado poesía visual¹⁰.

La propuesta de esta corriente es ciertamente innovadora, pues se convierte en una suerte de juego tipográfico que obliga al lector/a a dejar su pasividad y a convertirse en un elemento activo del texto poético. El poeta parecería tener la intención de llenar la página en blanco desde una nueva perspectiva: el arte literario representado por las palabras y el arte plástico representado por el dibujo; al que se añaden los espacios que intencionalmente se van dejando de línea a línea poética y que constituyen silencios, pausas, que pueden proponer múltiples significados al nivel de la interpretación.

Finalmente, otra de las similitudes de la estética de Iza con los futuristas es el paso del verso decimonónico hacia la libertad métrica de la vanguardia que da un efecto especial a la dimensión estética.

En el ámbito local, su poesía nos remite a Hugo Mayo, el más importante representante del movimiento futurista en el Ecuador. Cito a continuación uno de los poemas del autor manabita que ilustra esta tendencia y algunos de los poemas cortos de Ana María Iza en los que se puede percibir la relación hipertextual por imitación.

ORACIÓN POR LA MUERTE
DE MEDARDO ÁNGEL SILVA

Hugo Mayo

Ahora
el romboide de tu vida
en el lago de la muerte

Las paralelas de tu camino
fueron curvas cerradas

Tu único ángulo
se ahogó en el triángulo
de amor

Ya tu palabra rimada
en un cuadrado de poesía

Dormías circunferencia
azabache
en el poliedro del absurdo

Y tu pirámide
cayó en 21 pedazos
en 21 después para siempre

Sangre la tuya
en la copa de un octaedro
la roba Monseñor Satán

Baudelarie te espera
con un pentágono
de Fleurs du Mal

Tus quevedos enfocan
desde un camión acutángulo
un 32 recortado

Ya mis siete Avemarías
en un rectángulo en cruz
para que te libertes de infierno

También
por las cotangentes
que te abandonaron
Por los cuerpos volumétricos
a tu memoria
Amén.



Ana María Iza

árboles
 y suspiran las hojas débilmente
 por los besos que crujen en las
ramas.
 Es sábado.
 No me hace falta más para sentirme
 libre
 En un mundo de esclavos.

No.
 No son cruces.
 Ni estrellas.
 Ni líneas que se cortan
 en el centro.
 No son como parecen
horizontales
 rítmicas.
 Son besos,
 besos y más besos
 que te envío.



Es esto una estadística,
 unas líneas quebradas,
 un subibaja,
 lanzas,
esquinas...?
 No.
 es mi vida.

INVASIÓN

En perfectas escuadras de belleza
 los pájaros invaden la tarde con sus
 alas.

La cintura del viento
 se retuerce
 en los brazos fornidos de los

La inserción de elementos geométricos en la poesía de Iza es un tanto típicada, si la comparamos con los textos poéticos de Marinetti o de Hugo Mayo; sin embargo, esta voluntad poética constituye un sistema personal de afirmación expresiva que le permite a la poeta jugar, inscribir la posición, el movimiento o la imagen de diversos elementos de la naturaleza a los que se articula una aguda visión del mundo.

En el primer poema transcrito, por una parte emerge el mensaje plástico visual a modo de título, que de alguna manera alude a la tendencia de la época; pero, por otra, está el mensaje verbal que modula el léxico geométrico: / No son cruces, / ni estrellas, / ni líneas que se cortan en el centro. / No son como parecen / horizontales / rítmicas. / El poema cierra con un claro sentido lúdico y fino humor: Son besos, / besos y más besos / que te envío.

En el siguiente poema, que también incorpora una parte plástica, las líneas que percibe el lector, de acuerdo con el yo poético, no corresponden a la estadística, ni a las líneas quebradas, ni representa un subibaja, ni lanzas ni esquinas... Una vez impugnado firmemente lo que aparentemente puede ser, emite una definición sorprendente e irónica: / No. / Es mi vida.

En el poema «Invasión», una imagen cotidiana del vuelo de los pájaros es percibida como un conjunto de escuadras

Letras del Ecuador 189 • Las huellas textuales en los poemas de Ana María Iza • Susana Dávila

por su perfecta alineación; el movimiento lúdico del aire retorcido en los troncos de los árboles produce múltiples formas en las que se devuela una cintura; las hojas de los árboles emiten leves sonidos que parecen suspiros y el crujir de las ramas tañen besos sonoros. Este espectáculo tan límpidamente evocado por el yo poético es relacionado con el día sábado: jornada de descanso, en que la voz poética se siente liberada de la esclavitud, que presume el trabajo. Otra vez, la poeta incorpora su dejo irónico que va a ser sutil y lentamente articulando en toda la propuesta poética, siempre subiendo de tono hasta llegar a convertirse, en su obra posterior, en verdaderas sátiras de la realidad y que van a vincular a Iza con la antipoesía.

Quizás la mayor diferencia de Iza con Mayo esté dada en el recurso de la puntuación; en el poeta manabita hay una suerte de clausura: en tanto que en la poesía de Iza subsisten, diría hasta con cierto énfasis.

La presencia de hipertextualidad también se puede establecer en su poemario *Reflejos del sol sobre las piedras* con ciertos textos bíblicos o con poemas o el estilo de escritores ecuatorianos cercanos a la poeta: Julio Pazos y Euler Granda. Su relación con la Biblia se puede desprender desde las palabras iniciales de la autora en el prólogo: «No quiero prolongar más su atención y finalizo ratificando una vez más mi inestimable y profundo aprecio a las Sagradas y Bellas Escrituras, a su irrefutable Sabiduría»,¹¹ a la que añade una cita del *Eclesiastés*, que podría interpretarse como una forma de autorizarse en su oficio creativo.

Eclesiastés: «Todo lo que tu mano halle que hacer hazlo con tu mismí-

simo poder; porque no hay trabajo ni formación de proyectos ni conocimiento ni sabiduría en el Seol, el lugar a donde estás yendo. Consciente de esta verdad, de esta dura y negra realidad como una piedra, trato de cumplir con mi limitado poder y con toda la pasión lo único que sé hacer: versos».¹²

Algunos de los títulos de poemas aluden a una serie de motivos recurrentes de las Sagradas Escrituras, por ejemplo: la verdad, el domingo o el séptimo día, la familia, el testimonio, el reino de Dios, el agua, entre otros. Sin embargo, Iza no intenta recrear [léase parafrasear] los textos bíblicos; por el contrario, muchos de ellos constituyen una franca arremetida contra la Iglesia, una subversión al texto bíblico, o un afán de metamorfosis (relación hipertextual de transformación). Comparemos el poema de Iza «Venga tu reino» y la oración «Padre Nuestro» tomada de la Biblia.

VENGA TU REINO

Este es el séptimo día
de descanso.

Día de democracia.
En su concepto exacto de cielo
[azul abierto
puertas sin llave
sonrisas fáciles.

Día final para drácula y su séquito.
De no llegar este día íbamos a
[volvemos
locos,
a quedarnos, de gana, sin planeta.

Últimas horas de César y su
[máquina
la montaña de inmundicias ha [sido
derribada
—en contados minutos—.

Tenemos que darnos un abrazo
[todos.
Y jurar no aceptar un pan robado
Jurar no aplastar nunca una rosa.
Y jurar destruir antes que nazcan,
los tiranos.

Palabras sublimes ayudadme
para poder explicar con mis
[palabras
la magnificencia de este día
[grande
entre los grandes.

Creado para los que sonríen
para aquellos a modo de paloma

Negado a los altivos,
a los que se torturan
a los que hacen de un árbol lleno
[un ídolo
y luego se arrodillan ante el árbol
[sin flores
llorándole la lluvia
que en sus ramas cortaron

Este es el séptimo día
solidario de los hombres
[torturados
de los niños ultrajados;
vengador fiero,
escoba bañada en sangre,
hacha de fuego,
ejército de lava desbocado.

Triturado de reinos y de patrias
día
sin cédulas de identidad
y sin tributos
garantía de los valientes
de los que hablaron claro.

La verdad fue repartida a los humildes
—nadie lo quiso creer—
de casa en casa.

La verdad quiere decir la tierra
sin estados.

Séptimo día
sublime expresión de la Ecuación

[Exacta
representante de la Serenidad y la
[Justicia
de la Belleza Indescriptible.
De la paz que supera las palabras.

Séptimo día
la tierra te saluda:
BIENVENIDO A CASA

PADRE NUESTRO

(Mateo 6:)

9 ...Padre Nuestro que estás en los
cielos, santificado sea tu nombre.

10 Venga tu reino. Hágase tu voluntad,
como en el cielo así también en la
tierra.

11. El pan nuestro de cada día, dánoslo
hoy.

12. Y perdónanos nuestras deudas,
como nosotros también perdonamos
a nuestros deudores.

13. Y no nos metas en tentación, mas
libranos del mal; porque tuyo es el
reino, y el poder, y la gloria, por todos
los siglos. Amén.

El título del poema de Ana María
tiene una clara relación hipertextual con
la oración cristiana «Padre Nuestro»;
alude evidentemente a la línea poética
que dice «venga tu reino y hágase tu
voluntad». Por otra parte la expresión «El
séptimo día de descanso» apunta clara-
mente a *Génesis* 2: 2, «y acabó Dios en
el día séptimo la obra que hizo; y repo-
só el día séptimo de toda la obra que
hizo 2: 3 Y bendijo Dios al día séptimo,
y lo santificó, porque en él reposó de
toda obra que había hecho en la crea-
ción». A pesar de esta clara alusión a los
textos bíblicos, el texto poético de Iza
se transforma en evidente manifestación
de su ideario político: el séptimo día es
el día de armonía social, de paz y de
justicia.

El tono de las líneas poéticas no deviene irisado de un acento místico como en el texto bíblico; a veces es sustancialmente cáustico, iracundo y aun recriminatorio. Otras veces resulta articulado a una sutil ironía.

El texto poético destruye todo lo prestigioso que puede tener una realidad edificante; se convierte así en una poesía de protesta que orienta su interés hacia una poesía altamente crítica, ácida, que nos recuerda a la poesía de Pablo de Rokha y Nicanor Parra¹³, y localmente, a Euler Granda. En este sentido, el devenir de la poesía de Iza guarda coherencia con el análisis de la estética literaria que hace Alegría sobre la antipoesía.

«Se trata de acabar con la poesía que agoniza ahogada en palabras y devolverle al poeta el derecho a expresarse como persona, no como organillo ni como diccionario ni como vigía del aire, devolverle el derecho a la conversación, el derecho a violentar la sociedad a violentarse a sí mismo» (Alegría, 251).

La poesía de Iza parecería orientarse en esa dirección y sus marcas arquitecturales patentizan lo afirmado:

Pablo de Rokha

A Dios se le rompieron
[los neumáticos.
En verdad, hermanos,
[en verdad
la hora de las cosas peludas
llegó
llegó
la hora de las cosas peludas
dicen los sacrificados

Ana María Iza

Este es el séptimo día
solidario de los hombres
[torturados
de los niños ultrajados;
vengador fiero,
escoba bañada en sangre,
hacha de fuego.

La poesía de Iza nos recuerda también a Nicanor Parra, el máximo representante chileno de la antipoesía, cuya línea antipoética llega a la más alta tensión, perfecciona los signos de destrucción. Su don de síntesis le permite definir la angustia humana en la medida exacta de su ineficacia e impotencia, según apunta Noé Jitrik. Como Parra, que hace en su poesía una ordenación y síntesis de vicios, crímenes, mentiras, hipocresías y estafas, guardando distancias, Iza elabora una lista de los corruptos a los cuales no les pertenece el séptimo día por la miseria humana que representan: «Día final para drácula y su séquito. [...] últimas horas de César y su máquina. [...] Negado a los altivos, a los que torturan / a los que hacen de un árbol bello un ídolo...».

El texto «*Venga tu reino*» pasa a ser entonces como una vibración apasionada contra la relación del hombre común y los mecanismos del poder aludidos. Si por una parte, el referente es la palabra de las Escrituras, el poema de Iza subvierte el mensaje aludido: de una manifestación poética mística en la Biblia, pasa a ser una manifestación poética comprometida, política y descalificadora de los mecanismos del poder. A lo dicho se añade una brevísimas alusión a la cabalística —al modo de César Dávila Andrade— (intertextualidad, por alusión): «Séptimo día / Sublime expresión

de la Ecuación Exacta», para cerrar el esquema constitutivo del poema, que impregna una imagen de tranquilidad que se manifiesta en una de las más bellas imágenes de esperanza. Iza parece descubrir así una luz al final del violento laberinto de la cotidianidad en que vive el hombre común.

SÉPTIMO DÍA

[...]
sublime expresión de la Ecuación
[Exacta
representante de la Serenidad y la
Justicia
de la Belleza Indescriptible.
De la paz que supera las palabras.

Séptimo día
la tierra te saluda:
BIENVENIDO A CASA

Este poema de Ana María tiene además una relación de transtextualidad con dos textos poéticos de Euler Granda, el antipoeta ecuatoriano. En efecto, «Venga tu reino» guarda una especial relación hipertextual con el poemario *El rostro de los días*, de Granda, recogido en su libro *Poemas*. Los dos poetas evocan ciertos días de la semana a los que imprimen su sello personal ligado a su cosmovisión; así, en Granda, los poemas como «Martes» y «Miércoles» rememoran espacios y las huellas que la amada dejara; el texto «Venga tu reino» de Ana María alude al día domingo como un producto estético de clara posición política: una forma de rebelarse contra la agresión del poder y solidarizarse con los marginados. Además, este texto de Iza guarda una clara relación de arquitecturalidad con poemas de Granda.

EL ROSTRO DE LOS DÍAS

Los días para mí
tienen la cara larga;
urgen bajo la piel,
suben las gradas,
burlonamente atisban
por el ojo del tuerto,
huelen a jaula grande,
a horarios,
dan vueltas y más vueltas
como un disco rayado...

MARTES

No sé
cómo empezar,
cómo hablar de tu miel
con esta voz amarga,
cómo decir que estás,
cómo allegarte
y si faltara aún
este trece de mayo
no sirven las palabras.
En vano doy las vueltas,
te recalco;
entre mis cosas busco
una guitarra;
me encamino hacia ti
y en la garganta
el paso está cerrado.

MIÉRCOLES

En las letras no encajas
ni cabes en retratos,
para llegar a ti
quedan cortos los viajes,
eres tú simplemente
sin nada que agregarte.
Algo como el océano
en tus ojos átrae
y una especie de nudo
te sujeta a mi sangre.

La mayor parte de textos de Ana María Iza bien pueden ubicarse con los trabajos de antipoesía ecuatoriana, movimiento definido por Julio Pazos en

Tendencias de la poesía ecuatoriana después del cincuenta, en el que calza la escritora de gran manera. Pazos apunta que en la antipoesía «la ironía se manifiesta en una enorme cantidad de antipoemas. Los fenómenos colindantes con ella: el humor cruel, caricatura, parodia, procacidad se encuentran en casi todos los poetas actuales»¹⁴.

Sin lugar a dudas la estética de Iza apunta a la antipoesía por sus relaciones arquitecturales e intertextuales por alusión, como en el poema «Tía Anita», que se refiere al texto de Julio Pazos «Y no puede salir».

Y NO PUEDE SALIR
Julio Pazos

Tía Anita era intemperante.
Un día en la iglesia principal de
Pelileo
encontró a una mestiza con rulos y
peineta de carey.
Tía Anita le arrancó los rulos y la
peineta:
«las mestizas no usan estas cosas».

Esta tía fue intemperante.
Concibió un hijo de un negro
[sirviente
y terminó entregándolo
a una doméstica india,
quien le crió y le dio apellido.

Tía Anita yace muerta en algún
lugar del cementerio.
yace muerta con sus paradojas y
abalorios.
Yace muerta con la piedra que le
pusieron en el pecho
para que nunca saliera.

LA TÍA ANITA
Leyendo a Julio Pazos

Julio,
¡ef tu *Tía Anita*
la intemperante, necia;
ella usaba peinetas de carey
y soberbia
¡Qué bueno que una piedra
no le deja moverse!

Leyendo tu poema
se me vino de pronto
la casa de la cuesta
con sus tejas rosadas,
sus percutidos vértices
donde orinaban
las sombras sin piernas
ni cabeza.

Sentí el sabor, de nuevo,
del agua de canela;
las paredes de adobe
y aquel joven de negro...

Muy buen poema el tuyo
Lo bebí con fruición.
Sigue escribiendo Julio
de todo lo que quieras.

Sólo una cosa amigo
no me gusta de esto.
Esa tía ladina
mi mismo nombre lleva.

En el antipoema de Iza abundan elementos hipertextuales. En primer lugar, el título del poema «*La tía Anita*» alude a un texto de Julio Pazos, anterior al de la poeta naturalmente, en el cual se hace una evocación de una tía del poeta ambateño cuyo nombre era Anita. En el texto poético de Iza, el yo poemático ironiza sobre el carácter aristócrata de la mujer que usaba «peinetas de carey», a la que considera «intemperante, necia y soberbia». El antipoema

festeja la afirmación del texto de Pazos de que la tía Anita ha sido enterrada con una piedra para que la mantenga inmóvil. Así se alude a la sentencia de la pillería popular que reza: «a la suegra hay que enterrarle boca abajo o bajo una piedra para que no se atreva a salir de su morada final». Sin embargo, extrañamente en el texto de Iza las cuatros últimas líneas dicen: «Sólo una cosa amigo / no me gusta de esto. / Esa tía ladina / mi mismo nombre lleva».

A continuación, el yo poemático afirma que el texto de Pazos provocó la rememoración de los espacios de su infancia. Sin embargo, lejos de hacer evocación tradicional y nostálgica de los lugares, como normalmente se esperaría de toda remembranza del pasado y más aún de la infancia, casi todos los elementos aludidos en el texto tienen una imagen deslucida de la realidad unida a una sensación negativa, de la que se salva el escritor Julio Pazos. Es decir, Iza se aleja de la pintura convencional: la tía Anita es mala y ladina; para mala suerte del sujeto del enunciado lleva su nombre; la calle no invita al paseo porque es una cuesta, supone un esfuerzo en el andar; las paredes son de adobe y están probablemente manchadas por los orines de las sombras deformes, sin cabeza ni piernas. En los versos

la casa de la cuesta
con sus tejas rosadas,
sus percutidos vértices
donde orinaban
las sombras sin piernas
ni cabeza.

la tremenda ironía de Iza se pone en evidencia y recuerda la (léase mala) costumbre masculina ecuatoriana: orinar pegados a las paredes o los

cerramientos de las casas grandes. El antipoema no deja de incorporar elementos que apuntan a la oralidad y que son parte de estilo irónico: «sus percutidos vértices / donde orinaban las sombras / sin piernas / ni cabeza».

El texto antipoético tiene una relación paratextual con el poema de Pazos, al que dice en el epígrafe que está leyendo. El poema de Pazos le sirve a Iza como *pretexto* para construir un producto literario en el que se percibe además una relación arquitectural con la antipoesía de Rokha, Parra y Grandá por su estructura antiestética.

Iza optó claramente por la antipoesía en la que pueden percibirse marcas hipertextuales. Su estilo es una suerte de escritura en la que la ironía se entremezcla con verdades sencillas; elementos subjetivos incorporados a los objetivos que resultan en un modo natural y ácido de poesía. El lenguaje que apunta a la oralidad nos remite a la poesía de Euler Grandá, solo que esta última siempre llega a los límites de la escritura: allí la gran diferencia.

EL HABITANTE DE LAS
PRADERAS RUMIANTES
Ana María Iza

Quando el estómago está satisfecho
Al corazón le parece la vida menos
dura.

Oh Tonto Corazón
Una manzana te seduce
Más que cualquier pintura neonreal,
Ante un plato prosaico de sardinas
Te pones a dar saltos de alegría;
Hablas bien de la vida
Y mucho más.
Pero tienes razón
Eres de carne,
De sed, de sangre y sal.

Envuelto vienes en papel de
hambre
y con hambre infinito te vas.
Comamos, corazón, aunque sea
huesos;
bebamos, corazón, aunque sea vino
de las uvas más verdes que nos
dan.

¡Sólo los ángeles viven de armonías!
Pero tú, corazón, vives de pan.

Envuelto vienes en papel de
hambre
y con hambre infinito te vas.
Comamos, corazón, aunque sea
huesos;
bebamos, corazón, aunque sea vino
de las uvas más verdes que nos
dan.

¡Sólo los ángeles viven de armonías!
Pero tú, corazón, vives de pan.

EL FUEGO ETERNO
Euler Grandá

Adentro de tu cráneo combustible
alguien arroja la colilla encendida
y la llama se expande,
te carboniza con cautela,
te tuesta
hasta hacerte crepitar sin crepitar.
Falso que cuando duermes
se apaga la fogata del cerebro;
el fuego se repite,
te combustiona en crudo;
sin anestesia se hace picadillo;
en sano juicio te taladra,
te calcina,
se caga en tu auto imagen;
sin dejarte de aullar te fríe en puro
aceite;
te carboniza las raíces, desmenuza,
arde,
hace ampollas,
muerde,
te hace cenizas el pellejo;
quemá,

en serio quemá
el infierno de la mente.

Papeles asustados

La cesta de papeles colmada de
infinitos
me hace sombra en la mesa con sus
lalas

Escribe que te escribe:

la pequeña Lulú
contra Cervantes

Este último poemita de Ana María merece una consideración especial. Se incorporan elementos hipertextuales que apuntan a dos imágenes en oposición muy conocidas de nuestra cultura: la primera imagen es la pequeña Lulú, una niña de las tiras cómicas, producto de la cultura popular que simboliza la imagen de la poeta: su intento por convertirse en una diosa de la palabra que se diluye en los cientos de papeles que llenan y rebosan su papelería. Una imagen hiperbólica: los intentos desatinados e impresos son tantos que llegan hacerle sombra a su escritorio. En oposición, se menciona la figura de Cervantes: *bombre*, gran escritor de lectura favorita en la opinión pública de los intelectuales. La ironía siempre será el arma más sutil que la escritora utiliza para poner en evidencia o simplemente para evocar el lacerante mundo que la rodea.

Este ejercicio de lectura no agota la obra de Ana María Iza, solo intenta demostrar una de las posibles lecturas que se pueden dar a su poesía. ●

BIBLIOGRAFÍA

Alegría, Fernando, *Antiliteratura, en América Latina en su poesía*, México, Siglo XXI, 1992.

Carrión, César, *La poesía vanguardista de Hugo Mayo*, (Tesis). Quito, 2000.

Eco Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, España, Lumen, 1987.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid. Cátedra, 1994.

Grandá, Euler, *Poemas, El lado flaco*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

—, *Poemas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1985.

—, *Poemas con piel de oveja*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993.

Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

Iza, Ana María, *Pedazo de nada*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.

—, *Puertas inútiles*, Guayaquil, Alcancia, 1967.

—, *Heredará el viento*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1974.

—, *Reflejos del sol sobre las piedras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.

—, *Poesía ecuatoriana del siglo XX*, ganadores del premio Ismael Pérez Pazmiño 1988, 1990, 1992.

—, *Herrumbre persistente*, Tungurahua, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.

La Santa Biblia, Quito, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.

Pazos, Julio, *Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950*, en *Kipus*, Revista Andina de Letras, Quito, Corporación Editora Nacional, 1994.

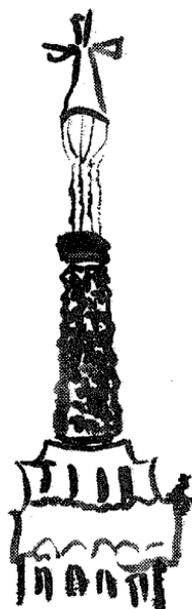
—, *Contienda entre la vida y la muerte*, Cuenca, Casa de la Cultura, Provincia del Azuay, 1985.

Rodríguez Castelo, Hernán, *Antología de la poesía ecuatoriana*, Quito, Círculo de Lectores, 1992.



NOTAS

- ¹ Carlos Reis: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Gredos, Madrid, 1981.
- ² Umberto Eco, *Apostillas a El Nombre de la Rosa*, España Lumen, 1987, pág. 24.
- ³ Teresa Alfieri, *Transtextualidad y originalidad literarias*, en *Letras del Ecuador*.
- ⁴ Los cinco fenómenos de los que habla Genette son: la intertextualidad propiamente dicha; la paratextualidad; la metatextualidad; la hipertextualidad y la arquitectualidad.
- ⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1998.
- ⁶ He tenido noticias de que la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo Guayas ha publicado una recopilación de su obra completa; sin embargo en Quito es imposible ubicarla.
- ⁷ Este es el cuarto tipo de relación transtextual que puntualiza Genette y que entiende como toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es comentario [...]. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual.
- ⁸ Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ⁹ César Carrión, *La poesía de Hugo Mayo* (tesis), PUCE, Quito, 2000.
- ¹⁰ K. Pomorska, 1968 citado por Antonio García Berrio, en *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 177.
- ¹¹ Ana María Iza, *Reflejos del sol sobre las piedras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987.
- ¹² Ana María Iza, *Palabras de la autora*, en *Reflejos del sol sobre las piedras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987, pág. 7. Sin embargo en el *Eclesiastés*, Capítulo 9, versículo 10 dice: "Todo lo que te viniere a la mano para hacer, hazlo según tus fuerzas; porque en el sepulcro adonde vas no hay obra, ni trabajo, ni ciencia, ni sabiduría. Si prestamos atención a la cita que transcribe la escritora, podemos percibir que el texto está transformado; además, los signos de puntuación apuntan a una sola cita, y en la nota se escuchan dos voces, por lo que deduzco que podría tratarse de errores tipográficos.
- ¹³ Fernando Alegría, *Antiliteratura, en América Latina en su poesía*, México, Siglo XXI, 1992, pág. 251.



CRISTÓBAL ZAPATA,

«Ese lancinante
cosquilleo»

Por Cecilia Ansaldo

Me acerco al poemario de Cristóbal Zapata vulnerada por la sospecha que me asalta antes de la lectura de un libro de poesía: la inquietud por su razón de ser y sus posibilidades de sobrevivir en el círculo de existencia de los libros, y luego de leerlo salgo, como en otras ocasiones —esta sí menos repetida— transfigurada hacia un estado de gracia que me dura mucho tiempo, la etapa de la convivencia con textos reveladores que se han hecho míos a costa de empatía. *No hay naves para Lesbos* restitúa el lugar de la poesía en el mundo actual y da pie para agudas revelaciones.

El libro de Zapata, tan conciso y desafiante, tan ahorrativo en líneas y multifacético en formas, tiene respuestas para varias expectativas de nuestros días. Son preguntas coetáneas y permanentes, porque las grandes preguntas de la vida sólo encuentran baluceos momentáneos, líneas zigzagueantes de un saber transitorio si no queremos consolarnos con los dogmas. Y en este libro, la voz poética se caracteriza por la búsqueda incansable. Dieciocho textos entre poemas y prosas, con una coda del escritor uruguayo Onetti, entregan suficiente material para el trabajo de las interrogaciones.

ENTRE EL DOLOR Y EL DESEO

No se trata de la proverbial lucha entre Eros y Thanatos, ya tan socorrida. Es algo más refinado y misterioso lo que alienta en las profundidades del decir poético; por algo la poesía ha sido saludada por Rene Menard como un «lenguaje insólito que proviene de un origen

desconocido». Vista así, pese a todo el proceso de revisión y reescritura que ensaya el escritor, la poesía es una materia inasible para el propio autor. Porque si la vivencia humana —cuyo testimonio deja secuela al rojo vivo en este libro—, pugna por su expresión, la consigue pasando por un alambique depurador que la convierte en poesía. El corazón del poeta trasunta «mugre y dolor» —expresiones del primer poema— pero sus versos esplenden como diamantes, anunciando en su brillo la extraña combinación que los catapulta afuera.

El libro introduce dos prosas poéticas en medio de sus textos. Elección poco común. Una carga narrativa le pone marco al peso emocional de unos contenidos que aluden a profunda desgarradura humana, aquella que sobrepasa los cauces literarios de la narración y sólo tiene puesto en la construcción agigantada de la metáfora. Me refiero al texto «Tristes páramos» que alberga una historia con dos grandes protagonistas, la ciudad y el dolor. Una ciudad andina de evidente identidad entre el frío y la lluvia, y el dolor de la erranza (el dolor por metonimia nos lleva al sujeto que lo experimenta), búsqueda de lo desconocido, que a ratos tiene nombre de mujer, pero que en otros es la Soledad, el Vacío. La inclusión del tema de la pérdida del hijo consigue las líneas más hermosas de este texto impresionante. Precedidos de la admonición de que «es preferible el absurdo que confiarse inocentemente a la esperanza», los niños de hospital muestran el horror de ser «precozes maestros del martirio» camino de la muerte en la imagen de presidiarios tomando el tren que los conduzca a Auschwitz. El adiós a ese hijo cuya mirada al padre es el último hilo de una vida efímera, es vigorosa ilustración de

dolor. Allí se levanta la poesía elocuente para hacérsenos sentir a todos.

La segunda prosa titulada «Río Corazón» es cosa muy diferente. El énfasis poético se pone en la recreación de un ambiente, en la vaporosa humedad que golpea la piel en el descenso hacia la Costa ecuatoriana, en la contemplación de seres humanos desiguales, hombres inútiles, mujeres florecientes; el paisaje late en sus contradicciones pero un halo de vagaroso sentido de pérdida toca el ánimo vital del conjunto. Una niña pasa para morir y resucitar en la voz del poeta.

La voz lírica cambia de rumbo. Ahora se embarca en la fluencia del río para desarrollar la fuerza del deseo. Y si como dice Diótima de Matinea en *El Banquete* de Platón «todos los hombres (entendamos hoy, también las mujeres) desean lo mejor comenzando por lo que no tienen», estamos ya frente al «animal descante», frente a ese ser incompleto, apetente y buscador que salta entre los versos de Zapata. «Como el río mi cuerpo anhela una desembocadura plena» y más allá:

Sonámbulo, el deseo cruza las
 [camas
 Como si se desperezara de su siesta
 [perpetua
 (en «La Mandrágora»)

Resorte vital, el deseo mueve a la voz poética y a los protagonistas que este libro crea: a Gia Marie Carangi, la muchacha confundida entre sus pulsiones y carencias que aletea a plenitud en el poema que da nombre al conjunto, esa mujer que tuvo su minuto de gloria en las pasarelas de Nueva Cork, pero que se perdió en los vericuetos de sus búsquedas; al Caravaggio, con quien se

funde la voz lírica en un rapto de buceamiento simbólico que linda con la desesperación. No hay solución, no hay salida, «...la estupidez de los hombres» pone una frontera infranqueable.

El deseo matiza sus llamados. A ratos es apetencia de un cuerpo: de esa presencia que por un instante —como dice Octavio Paz— «es todas las formas del mundo»,² así ocurre en ese poema titulado «Arte rupestre» que dice: «En la oscuridad primordial / un hombre y una mujer / chocan y raspan / como dos pisadas ásperas / sus cuerpos / iluminados por el deseo / hacen la luz, la claridad». En «No hay naves para Lesbos», se le dice a Gia Marie «el alma de una mujer / es todo lo que persigues», para luego afirmar «No la mujer que esperaste: Perséfone vino a prender tu mano». El deseo nuclear que funde las necesidades de la voz poética se cifra en las brillantes líneas finales de Río Corazón: «Corre conmigo Río Corazón, lleva mi hambre con tu sed y tu nombre, llévala a los muelles y a los mares donde saben saciada: es mi único bien, mi único don. Por esa hambre esta escritura...».

Yo, lectora, atraída profundamente por la inmersión en ese mundo dual que se plasma en el poemario, por la reconocible tensión de la modernidad entre vida y muerte, entre deseo y caída, entre apetencia de intensidad y desasimiento, me recupero para buscar la superación de ese binarismo constrictor. En el libro no la hay. He querido encontrarla espulgando el «autorretrato con modelo» que es el interesante poema final «Porto Ercole, verano de 1610», cuando a pretexto de enfrentarse al pintor Caravaggio, la voz poética se mira a sí misma: pero una vez más, con la igual metáfora que sirve para Gia

Marie Carangi, se «pierden las naves», es decir, la vida se disuelve en muerte, en derrota, en destierro.

En el poemario hay puesto para mucho más. Allí fulgura el filón urbano de sus poemas, esos mil rostros de las diferentes ciudades esbozadas y conocidas de la mano de «ariadnas nocturnas»; flota la metáfora del «ángel» y a su línea clásico-barroca nutrida por referentes mitológicos, suenan ritmos cambiantes que invaden los poemas en sentido vertical sin hacer rupturas en la horizontalidad del libro que eslabona con pertinencia y economía sus engranajes.

No hay naves para Lesbos nos permite confirmar que el contacto con la poesía es posible porque «algo» imponderable, imprecisable, que estaba escondido en nosotros existe, en palabras de

Menard, «algo que aparece, desaparece, reaparece, nos provoca, nos mide, nos juzga, anula nuestras categorías, nos niega y nos crea una nueva intensidad de ser, abre una especie de paso vertiginoso hacia un hogar de unidad presente en el trasfondo de nuestra especie»¹.

NOTAS

¹ Rene Menard, *La experiencia poética*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 15

² Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Bogotá, Colombia, 1994, p. 15

³ Op cit., p. 18.



Reseñas

ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA
ECUATORIANA (EMEC)
2003-2005,
TOMO I Y 2.
CORPORACIÓN MUSICOLÓGICA
ECUATORIANA, 2005

La investigación musicológica en el Ecuador tiene en Segundo Luis Moreno el referente más importante de la primera mitad del siglo XX. Con él se abrió, desde la perspectiva indigenista, el camino para la publicación de varios documentos que ahora son los sustentos etnográficos de la investigación no sólo musical, sino de los inicios de la antropología cultural ecuatoriana. Dentro de las generaciones de investigadores de las últimas décadas del siglo XX, el quiteño Pablo Guerrero Gutiérrez inicia uno de los proyectos historiográficos más importantes para la fundamentación de la musicología y etnomusicología ecuatorianas actuales: el Archivo Sonoro. Dicho investigador se convierte en el primer musicólogo contemporáneo ecuatoriano que enfrenta una tarea de gran magnitud que a inicios del siglo XXI se plasma en la elaboración de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

La *Enciclopedia de la música ecuatoriana* es un proyecto de la Corporación Musicológica Ecuatoriana COMÚSICA y del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana (AS). Su autor, Pablo Guerrero Gutiérrez, quien lleva su tarea como investigador musical desde hace más de dos décadas, contó con el respaldo de dos valiosos músicos, César Santos y Eugenio Auz, para llevar a cabo este trabajo que como fin tiene el recuperar información histórica e interpretar los procesos de la música en nuestra sociedad, así como reconocer a los músicos de las distintas culturas musicales y sobremanera entregar una fuente documental que permita consultar sobre aspectos importantes de las músicas y los músicos del país.

La Corporación Musicológica Ecuatoriana COMÚSICA es una entidad de investigación, creación y divulgación del patrimonio musical del país y está conformada por ecuatorianos y amigos de estas manifestaciones artísticas. El Archivo Sonoro es una biblioteca que posee una buena cantidad de documentos musicales. Este organismo, que ha deambulado de espacio en espacio pues no cuenta con un lugar propio para su servicio, fue el centro neurálgico en el desarrollo de la investigación de la Enciclopedia.

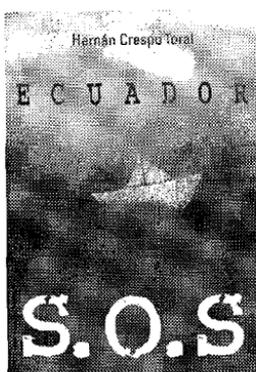
La *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (EMEC) ha unificado en dos tomos la principal información musical, en esbozos biográficos, lo concerniente a compositores, musicólogos, directores, intérpretes, agrupaciones, etc., instrumentos musicales, arqueológicos, pervivencias y de uso actual; instituciones: conservatorios, academias, agrupaciones culturales, teatros; medios de comunicación sonora e impresos musicales; palabras técnicas y argot de uso común entre los músicos populares; entradas tangenciales a la música que tienen que ver con el folclore, la antropología, gestión cultural, espectáculos, etc.

Temporalmente abarca desde las antiguas referencias arqueológicas de las culturas ecuatorianas, información de crónicas y documentos coloniales, relaciones de viajeros del s. XIX y artículos de la actualidad musical sobre la materia. Los artículos son dirigidos tanto al público interesado en la música de manera general, como a sectores más especializados.

Cada tomo tiene cerca de 800 páginas y acompañan a cada publicación un CD con material antológico musical y un folleto con portadas de obras representativas.

Juan Mullo

HERNÁN CRESPO TORAL:
ECUADOR S.O.S.
AHYA-YALA, 2005.



Con gran acierto, Hernán Crespo Toral puso en circulación, bajo este título, la recopilación de sus artículos que aparecieron en el Diario HOY de Quito entre agosto de 2000 y julio de 2001, y uno adicional, el último, que no fue publicado, parte de cuyo título le sirvió para dar nombre al libro. De las palabras del prólogo del autor deducimos que la «Rebelión de los Forajidos» fue el estímulo para reunir en un volumen sus reflexiones para ofrecerlas a los lectores. Al repasar esos temas, que se difundieron años antes de esa protesta política, percibimos en varios algo de presagio de lo que hemos vivido en los últimos años, y en muchos advertimos vigencia actual por los problemas que abordan.

No es del caso insistir sobre la personalidad del autor. Su trayectoria profesional y académica es de todos conocida. Bástenos tener en cuenta que es un idealista que por su profundo amor al Ecuador, a sus gentes, a su naturaleza y a su cultura se ha

hacido y coronado los más
tantes proyectos culturales
tales. Ha deseado y desea
que el futuro nacio-
dirija hacia los horizontes
aminosos. Agudo y apasio-
crítico pero en ningún
nto verdugo del esfuerzo
vo y honesto; al contrario,
generosa actitud alienta lo
y sobre todo lo que dice
lica de nuestra identidad y
uestros valores nacionales
trascendentales, remotos y
ndos. Su gran capacidad
observar, maravillarse y
brarse refleja sus confines
os, de ahí que sus palabras
itas, cuando se refiera al
dor, —El Ecuador es lo
que tenemos—, sean
villosos, «extraordinario»
ligiosos, que se traducen en
actitud siempre optimista y
ranzadora con respecto a
tro destino, a pesar de que
cuatorianos no nos caracte-
nos por ser optimistas pero
ajumbrosos.
siempre teniendo como refe-
: a los valores éticos esencia-
muchos son los temas que
reclamado la atención de
rán Crespo Toral y pueden
agrupados dentro de los
ientes ámbitos generales: la
al, la identidad, la naturaleza
i biodiversidad, la necesidad
n proyecto nacional, y la cul-
Siguiendo las palabras de
nán, solamente la moral
o norma de vida, asumida
o guía de comportamiento
hombres, mujeres y pueblos,
i posible la supervivencia de
specie humana y de la vida
planeta en que habitamos. La
a de preservar y recuperar lo
oes responsabilidad de todos.
ociedad ecuatoriana reconoce
valor de lo ético, pese al dete-
o de las costumbres y a pesar
la corrupción que como ende-
i trata de devorarnos a todos.

Se cultiva todavía la honradez, la
solidaridad, la generosidad y la
religiosidad. Tenemos conciencia
de que hay que lograr la justicia
como valor supremo que hace
posible la paz que debe ser cons-
truida y preservada, preservada
de agentes internos y externos
que podrían extinguirla. Alcanzar
una justicia que esclarezca los
acontecimientos y que sancione a
los culpables. Una sociedad en la
que no se condena a los transgre-
sores y se esconde a los convic-
tos no garantiza la convivencia
entre sus integrantes ni gana la
confianza de los ciudadanos. La
distribución equitativa de la
riqueza debe ser entendida como
el resultado de la práctica de la
justicia y de la solidaridad que
mira hacia la dignificación de la
vida de todas las personas.

A través de estas páginas
podemos entender la identidad
nacional como la suma de valo-
res, pasado y cultura.
Reconocernos como una socie-
dad mestiza y multicultural que
ocupa un escenario geográfico
rico en variedad y biodiversidad
pero conformando una nación
única, heredera de un patrimonio
muy particular, tangible e intangi-
ble, que debe ser protegido.
Debemos ser para defendernos
de la globalización que tiende a
homogenizar sin reparos a todos
los humanos. Cuidar y recuperar
los rasgos de identidad: lengua,
costumbres, historia, patrimonio
y medioambiente. La tierra es
definida como un milagro que
acoge a una biodiversidad única
pero que por el desarrollo tecno-
lógico y por la codicia de los dis-
tintos sistemas de explotación de
los recursos es muy frágil y
puede ser irreversiblemente dete-
riorada. La naturaleza y su medio
ambiente deben ser protegidos
para garantizar la supervivencia
de todos.

A Hernán lo reconocemos
más en el ámbito académico y
cultural que en el político, pero
ha sido siempre atinado obser-
vador de los asuntos públicos,
por ello nos convoca a todos
para el gran proyecto y la con-
certación nacionales que permi-
tan hacer del Ecuador un país
caracterizado por la unidad
nacional. Pero un proyecto con-
sistente, con metas elevadas,
transformadoras y realizables.
El futuro político inmediato es
incierto y desconcertante. La
ausencia de un proyecto nacio-
nal, la sombra de las pretendidas
autonomías y la poca memoria
ciudadana frente a figuras políti-
cas negativas que pretenden
continuar en el maniobreo son
factores desintegradores de
imprevisibles consecuencias.

Para el autor, la cultura es la
esencia y fundamento de la
identidad nacional. Es el mejor
ejercicio de la libertad, que nos
puede salvar de la globalización
y de la homogenización. Las
prácticas culturales robustecen
las diferencias y fortalecen la
identidad, y más todavía en el
caso ecuatoriano, que se caracte-
riza por la diversidad cultural,
diversidad que debe ser respec-
tada y reconocida en sus plenos
derechos y en su pluralidad. La
memoria humana es el testimo-
nio del paso del hombre sobre la
tierra representado por todo
aquello que significa patrimonio
tangible e intangible que debe
ser salvaguardado, recuperado y
protegido.

Por mucho tiempo estarán
vigentes las páginas de este libro
para quienes se interesan en
meditar sobre valores éticos, cul-
tura, biodiversidad y la necesi-
dad de un proyecto nacional
que permita sacar adelante al
Ecuador como país.

Jorge Moreno

**JORGE NÚÑEZ SÁNCHEZ:
UN HOMBRE LLAMADO
SIMÓN BOLÍVAR**

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA
BENJAMÍN CARRIÓN, 2005



Para los países andinos, y en general para las naciones hispanoamericanas, el tema de Simón Bolívar estará siempre presente. Cuando se debaten asuntos de política, de libertad, de derechos humanos, de identidad o de integración necesariamente tenemos que remitirnos, como referente histórico, a la figura del Libertador y a su pensamiento. Sus ideas luminosas, permanentes en el tiempo, han guiado a nuestros pueblos desde el siglo XIX para buscar el fortalecimiento de la libertad, la democracia, y la integración de nuestras repúblicas.

Jorge Núñez Sánchez, historiador profesional y académico de reconocida y respetada trayectoria en el campo de la política, la cultura y de la historia, ofrece en el libro que comentamos valiosas reflexiones y nuevas lecturas sobre la personalidad y las ideas de Bolívar. Con base en documentos de autoría

del Libertador como la «Carta de Jamaica», la «Memoria dirigida a los ciudadanos de Nueva Granada por un caraqueño», conocido también como «Manifiesto de Cartagena», en las palabras que dirigió a la Asamblea Popular de Caracas, en el artículo sobre instrucción pública aparecido en la prensa en 1825, en el Discurso a la Sociedad Patriótica de Caracas en julio de 1811, en cartas y en otros documentos de inspiración de Bolívar como mucha de la legislación expedida a través de la Gaceta de Colombia, y en el tantas veces ponderado por los bolivarianos «Diario de Bucaramanga» de Luis Perú de la Croix, donde el autor analiza las facetas más importantes del héroe sin perder el referente de su parte humana.

Esa personalidad caribeña mestiza, de tez bronceada, alegre, bajo de cuerpo, comunicativo, que gustaba el baile, poco bebedor, enérgico y de modales afables, apasionado por las mujeres pero a la vez hombre culto que amaba la lectura, de inteligencia y voluntad superiores, amante de la libertad de los pueblos y de la democracia como el mejor sistema para autogobernarse. Como hijo de la época marcada por las corrientes intelectuales de la Ilustración, el ideario y las actitudes de Bolívar reflejaron la educación que recibió y la influencia del pensamiento de los filósofos revolucionarios franceses y las corrientes intelectuales de la francmasonería, todo lo cual actuaría como una fuerza para determinar sus valores y paradigmas. Lo uno y lo otro permiten comprender sus actos y decisiones frente a los pueblos de América y ante las potencias colonialistas, su culto a la Libertad, Igualdad y Fraternidad, y su actitud

respetuosa pero no sumisa respecto de la opinión ajena particularmente frente a las autoridades eclesiásticas.

El autor, a más de revisar la parte humana de Bolívar, se detiene para analizar en capítulos separados los aspectos más relevantes de su vida. Por primera vez lo entendemos como defensor del criollismo y de los derechos de todos los integrantes de la sociedad colonial, sociedad que debía ser reformada en beneficio de los sectores que más habían sido explotados por el sistema colonial. Se revisa sus capacidades como líder revolucionario, estratega militar y político, demócrata y estadista, pero también como jefe supremo, dignidad a la que llegó por las circunstancias de la coyuntura histórica. Novedosas son las consideraciones sobre su preocupación por la educación de los pueblos, educación programada dentro de los esquemas modernos de la Ilustración: no memorística ni dogmática, que incluyera como valores para el aprendizaje de los niños y jóvenes: el asco, la etiqueta, la dicción, la recreación, el buen trato y el estímulo. Nos recuerda que como admirador de la belleza de la naturaleza —explorador el mismo de nuestros volcanes—, legisló para que sea respetada y protegida, sus recursos cuidados y entendidos como de beneficio de todos los seres humanos. Avizoró la necesidad de emprender obras de riego y planes de reforestación, y establecer al mismo tiempo reglamentaciones que hicieran posible la vigilancia de las extracciones de los bosques nativos. Finalmente reclamaba la participación de las universidades en la investigación de la biodiversidad y en la orientación de la explotación de las maderas. Como integrador de

pueblos, integración que como utopía fue una de las razones por las que luchó por la independencia de las naciones, utopía viva y que está en la responsabilidad de las generaciones actuales y futuras para seguirla buscando como una necesidad frente a la globalización, frente a las apetencias de los imperialismos y frente a la homogenización humana. La figura y la influencia de Manuela Sáenz están también presentes en este estudio. La obra concluye con una cronología, muy didáctica, de los hechos más importantes de la vida del Libertador.

Bolívar quería pueblos independientes y libres de toda esclavitud, cuyos habitantes pudieran ejercer con plenitud sus derechos, pueblos que eligieran democrática y alternativamente a sus gobernantes y les pidieran cuentas. Para quienes creemos en la libertad, en la democracia y en la integración su pensamiento seguirá siendo actual y su personalidad como referente moral.

Jorge Moreno

**MODESTO PONCE:
EL PALACIO DEL DIABLO**

PANÓPTIKA EDITORES, 2005



En *El palacio del diablo*, Modesto Ponce nos habla de una ciudad, de una sociedad y de una historia: Quito y sus gentes. Al hacerlo, este autor, veterano de estas lides de la narración estética, nos regala una pintura inmejorable de la ciudad capital de los ecuatorianos.

Para empezar, el lugar —natal del autor como lo es de muchos de nosotros—, este Quito entrañable cuajado de callejuelas, recovecos que abrigan virtudes y deslices, conventos recoletos y bulliciosos mercados. Tadeo, el periodista protagonista de la narración, busca para vivir un lugar en el viejo centro de la urbe, un departamento en esos barrios que dejaron, años ha, las familias de abolengo y que son ocupados ahora por humildes ciudadanos que conviven dificultosamente con mal vivientes y mendigos. La novela no sólo nos muestra esos barrios de linaje hispánico, sino también los del norte de la ciudad —modernos y de vitalidad exultante— y otros sitios de siniestra catadura: los recovecos del palacio

presidencial, esos pasillos por los se deslizan la corrupción y la vileza.

Porque de villanía y corrupción también trata esta novela, temas ambos recurrentes en la narrativa ecuatoriana actual, temas de actualidad que han brincado de los titulares de los diarios a los cuentos y novelas inventados por los autores quiteños: un ejemplo entre varios de esta aseveración es la novela última de Abdón Ubidia.

En *El palacio del diablo*, la corrupción aparece representada por un Presidente de la República dotado de las habilidades transformistas de cualquier Fantomas, que tanto aparece como un político añoso como, gracias a unas pelucas y algo de maquillaje, sale del Palacio Presidencial transmutado en un rejuvenecido Don Juan, de fijas intenciones.

Junto a semejante personaje, el siempre presente banquero protervo y un general de aviesas intenciones completan el eje del mal de la novela, eje al que valientemente se enfrenta Tadeo, el joven e idealista hombre de prensa quien, además de luchar por sus ideales de justicia y equidad, halla tiempo en el relato para encontrar el amor después de un doloroso divorcio.

Completan el cuadro de personajes de esta novela irrepetible dos mujeres de enjundia e intensidad enormes: una pobre y sacrificada empleada doméstica que tiene que ver el descarrío de su hija seducida por el brillo falaz del dinero fácil, y la mujer del banquero, la tradicional mujer rica, fría y amorosa.

Esta novela, como la común vida de todos nosotros, no tiene una intriga que arrebate al lector y que lo arrastre de hoja en hoja hasta la que tiene impresa la palabra FIN. Es, más bien, una novela en la cual la trama se va desarrollando sin sobresaltos ni elaborados giros narrativos: una acción

sigue a la otra y a ésta, una más, con la anodina trascendencia de la vida misma.

Así es esta novela que, por sus atributos, merece ser colocada junto con obras como *La madri-guera*, de Ubidia, o la última novela del sociólogo Carlos Arcos.

Adriana Silva B.

**EDUARDO ESTRELLA, ED:
PENSAMIENTO MÉDICO
ECUATORIANO,
PRIMERA PARTE.**

BANCO CENTRAL DEL
ECUADOR-CORPORACIÓN EDITORA
NACIONAL, 2004

**PENSAMIENTO
MÉDICO ECUATORIANO**
PRIMERA PARTE



Dentro de la prestigiosa serie denominada Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, que ya se acerca al medio centenar de tomos, este volumen publica diversos escritos, algunos de ellos inéditos hasta ahora, que recogen las ideas sobre la medicina durante las épocas Aborígen y Colonial en lo que hoy es el Ecuador. El pensamiento médico de los siglos XIX y XX será motivo de un volumen posterior.

En lo que se refiere al Período Aborígen (pp. 95-124) se publican seis documentos que van desde

una «Información de Bartolomé Ruiz, descubridor de las costas ecuatorianas, sobre una imagen benefactora de la salud llamada María Mexia, 1525» (pp. 97-99) hasta otro documento que da cuenta de la «Alimentación, plantas medicinales y enfermedades en Puerto Viejo, 1605» (pp. 123-124). La mayoría de esos textos proceden de los primitivos cronistas de Indias y de las «relaciones geográficas», usualmente escritas por funcionarios del aparato colonial. Reflejan la cosmovisión de los pueblos indígenas sobre la salud y la enfermedad, las plantas y prácticas medicinales, los vínculos entre salud y creencias de tipo religioso, etc.

Como se podía suponer, los escritos que se refieren al Período Colonial (pp. 125-300) son mucho más abundantes. En este volumen se publica un total de 49 documentos agrupados en las siguientes categorías: (1) institucionalización de la atención médica, hospitales coloniales; (2) ejercicio de la medicina, médicos, cirujanos, boticarios, protomedicato; (3) la enfermedad en la época colonial, (4) medicina y religión; (5) informaciones sobre materia médica vegetal; (6) enseñanza de la medicina; (7) primeros escritos médicos coloniales; (8) ideas biológicas del padre Juan Bautista Aguirre, y (9) ideas médicas de Eugenio Espejo.

Todo ese cuerpo documental va precedido, según el formato usual de esta colección, por un estudio introductorio (pp. 7-89), en este caso escrito por el doctor Eduardo Estrella Aguirre (1941-1996), quien también tuvo a su cargo la recopilación y selección documental. Estrella fue un destacado médico, historiador y escritor, fallecido prematuramente, si bien después de una vida colmada de logros profesionales y humanos. Obtuvo su doctorado en Medicina en la Universidad Central

del Ecuador, de la cual llegó a ser profesor, para después especializarse en Psiquiatría Comunitaria y Neurología Infantil en la Universidad de Navarra, España. Adicionalmente cursó el doctorado en Historia en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, lo cual refleja bien la amplitud de sus intereses y de su vocación de investigador.

El «Estudio introductorio» está organizado en torno a los dos períodos cubiertos por la recopilación documental. La primera parte se dedica a explorar el pensamiento médico aborígen, partiendo de la cosmovisión indígena. Temas tan interesantes como la ideología indígena sobre el cuerpo, su concepción sobre salud y enfermedad, las categorías de dicotomía y equilibrio en el pensamiento andino, son analizadas en forma sugerente y clara. De allí, Estrella pasa a presentar la clasificación indígena de las enfermedades, sus ideas sobre el diagnóstico, los agentes de su medicina y sus métodos curativos. En conjunto, esta parte del trabajo de Estrella constituye un muy valioso y original intento de desentrañar el pensamiento indígena en esos vitales aspectos y de esa manera permitir una aproximación a su mundo, a la vez tan cotidiano y tan ignorado.

La segunda parte del estudio introductorio se refiere al pensamiento médico colonial y es menos extensa que la anterior. Estudia, en primer lugar, la permanencia de la medicina aborígen, para de allí examinar el surgimiento de la práctica médica popular y el creciente influjo e la medicina científica europea en América.

Así, este volumen sobre el *Pensamiento médico ecuatoriano* constituye, al mismo tiempo, una valiosa contribución a la historia de las ideas y a la historia de la medicina en el Ecuador. Sobre este

último aspecto, cabe anotar que el cuerpo médico ecuatoriano se ha caracterizado, a través de los años, por la cultura e ilustración de muchos de sus miembros, no sólo en los campos específicos de su profesión, sino en aspectos aparentemente tan alejados de ellos como la poesía, la música y la historia. El propio caso de Eduardo Estrella Aguirre es un buen ejemplo de ello. Seguramente por esa circunstancia, la historia de la medicina en el Ecuador ha sido un género más cultivado que la historia de otras profesiones. Sin embargo, en medio de ese campo relativamente fértil, el libro que comentamos se destaca por su enfoque original y sus contribuciones novedosas y rigurosamente académicas, pues Estrella, como queda dicho, fue también un historiador profesional.

Por último, también es necesario destacar que con la publicación de este volumen el Banco Central del Ecuador y la Corporación Editora Nacional han reanudado la publicación de la Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, que había sido suspendida por algunos años. Cabe esperar que, como se ofreció el día de la presentación de este tomo, continúen este esfuerzo conjunto hasta completar el ambicioso proyecto que se trazaron hace ya un cuarto de siglo, al comenzar la serie: dar a conocer el pensamiento ecuatoriano, a través de sus fuentes, en los campos de la economía, sociología, política, filosofía y ciencias.

Carlos Landázuri Camacho



Colaboradores

JOSÉ RAÚL GUIZMÁN

(SAMTO DOMINGO DE LOS COLORADOS, 1975)

Es licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Quito. Ha obtenido una maestría en Cultura y Lengua Españolas en la Universidad de Salamanca. Además, ha impartido clases de español en Estados Unidos, y actualmente es estudiante del tercer año de doctorado en la Facultad de Filología Hispánica de la Universidad de Salamanca.

SANTIAGO RUBIO CASANOVA

(QUITO, 1979)

B.A. en Marketing y subespecialización (Minor) en Literatura Comparada en la USFQ; magíster en Letras por la PUCE; profesional en la enseñanza de capoeira, grupo ZEMA de Ecuador. Ha colaborado con revistas literarias y culturales desde el año 2000 y su principal investigación en crítica literaria se circunscribe a su tesis de posgrado, *Lo grotesco en la cuentística de César Dávila Andrade*, escrita entre los años 2003 y 2005.

JAIME PEÑA NOVOA

Editor. Director de Libresa.

JAVIER CEVALLOS PERUGACHI

(QUITO, 1976)

Su actividad se concentra en el ámbito literario y teatral. Ha trabajado con varios grupos y directores reconocidos del país.

MANOLO SARMIENTO

Documentalista y director de Cine-memoria, entidad organizadora del festival de cine documental Encuentros del Otro Cine. Estudió derecho en la PUCE y luego hizo estudios de cine en París III, Francia. Ha trabajado como periodista de televisión y escribe en el blog de internet «Al interior del otro cine», en [http:// edocmanolo.blogspot.com](http://edocmanolo.blogspot.com).

Dirigió, con Lisandra Rivera, el documental *Problemas personales* (Ecuador, 2002, 72 min.) sobre la migración de ecuatorianos a España.

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), y la Revista del Consejo

Nacional de Cultura.

YANKO MOLINA RURDA

(QUITO, 1975)

Es licenciado en Comunicación

y Literatura por la Pontificia

Universidad Católica del Ecuador

y máster en Lexicografía por la

Real Academia Española.

Cuentos y ensayos suyos han

sido publicados por revistas

especializadas del Ecuador y del

extranjero. Actualmente se

desempeña como editor de

Cultura del diario HOY.

SOFÍA TINAJERO ROMERO

(QUITO, 1984)

En 1999 ganó el primer premio

en el IV concurso Terminemos el

Cuento, organizado por la Unión

Latina y la Embajada de España.

Actualmente estudia

Comunicación en la Pontificia

Universidad Católica del Ecuador

y dicta clases de alemán.

FRANCISCO DELGADO SANTOS

(CUENCA, 1950)

Licenciado en Letras (U. Central

de Quito), especialista en

Administración de Proyectos Culturales (Fundación Getulio Vargas, Río de Janeiro), magíster en Literatura (PUCE, Quito). Creador del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (Sinab), coordinador de Lectura de CEBILAC/UNESCO, subsecretario de Cultura del MEC, editor y escritor de literatura para niños y jóvenes. Ganador de varios premios nacionales e internacionales de cuento, poesía y ensayo.

LUIS CARLOS MUSSÓ

(GUAYAQUIL, 1970)

Licenciado en Literatura por la

Universidad Católica de

Santiago de Guayaquil. Ha

publicado *El libro del sostego*

(1997), *Y el sol no es nombrado*

(2000) y *Propagación de la*

noche (2000). Ha sido Premio

Nacional de Poesía dos veces

(Brenal Ciudad de Cuenca, 1999

y Premio César Dávila Andrade,

2000). Finalista en el Premio

Adonáis (Madrid, Editorial

Rialp, 2000).

CATALINA SOJOS

(CUENCA)

Premio Nacional de Poesía

Gabriela Mistral, 1989. Premio

Nacional de Poesía Jorge Carrera

Andrade, 1992, otorgado por el

Ilustre Municipio de Quito a su

libro *Tréboles marcados*.

Directora del Departamento de

Coordinación de Proyectos

Culturales, Casa de la Cultura

Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Directora de la revista de cultura

Arca, Casa de la Cultura

Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Directora del boletín cultural

Casabierta, Casa de la Cultura

Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Corresponsal de la revista

Palabra de mujer de la Casa de

la Cultura Ecuatoriana Benjamín

Carrón. Miembro de la Sociedad

Ecuatoriana de Escritores.

Articulista de diario *El Mercurio* de Cuenca. Ha sido jurado en varios certámenes de poesía nacional. Sus textos figuran en diversas antologías nacionales y extranjeras. Está incluida en varias páginas web de instituciones nacionales e internacionales. Representó a su país en las Jornadas Hispanoamericanas Culturales Madrid 1992.

ARÍSTIDES VARGAS

(CÓRDOBA, ARGENTINA, 1954)
Dramaturgo, actor y director teatral. En 1977 se radica de forma permanente en el Ecuador, en donde funda el grupo Malayerba. Ha participado como actor en películas ecuatorianas; fue guionista del filme *Entre Marx y una mujer desnuda*, dirigido por Camilo Luzuriaga. Es autor de piezas dramáticas como *Jardín de pulpos*, *La edad de la ciruela*, *Pluma* y *La tempestad*.

MARCELO BÁEZ

(GUAYAQUIL, 1969)
Autor de tres poemarios, un libro de cuentos y dos novelas. Su segundo libro de cine, *El gabinete del doctor Cineman*, circula en estos días. Está antologado en *Relatos vertiginosos* (México, Alfaguara, 2000), compilación de microficciones realizada por Lauro Zavala. Consta en la antología bilingüe de poesía *Intreséculos* (Entreséculos) realizada por Bianchi & Pilar Edigoes en Montevideo en el año 2001. Es docente universitario en las materias de Cine y Semiótica.

LAURECIA MALDONADO

(QUITO, 1962)
Tiene estudios en Literatura y Educación. Ha trabajado en educación popular, producción radiofónica y también como profesora de secundaria en el área de Lengua y Literatura. Ha publicado cuatro colecciones de relatos: *No es el amor quien muere*, *Mi sombra te ha de hacer falta*, *Todos los armarios* y *Como el silencio* (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 2005).

CARLOS CARRIÓN

(MALACATOS, 1944)
Narrador, ensayista, crítico literario y catedrático universitario. Editorialista del diario quiteño HOY. Ha publicado novela, cuento y ensayo. Cuentos suyos se han publicado en revistas ecuatorianas como *La bufanda del sol*, *Palabra Suelta*, *Letras del Ecuador*, *Plural*, de México, y *Cuadernos hispanoamericanos*, de Madrid.

FANNY CARRIÓN DE PIERRO

Profesora de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la PUCE. Ha enseñado también en varias universidades de Estados Unidos, como profesora Fulbright y como profesora invitada. Es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Sección de Literatura, del Club Femenino de Cultura de Quito, de la Sociedad Ecuatoriana de Escritores y de la Asociación de Profesores Universitarios del Ecuador. Escritora y crítica literaria, ha publicado obras de poesía, narración, ensayo y análisis literario. Ha recibido varios premios nacionales e internacionales de poesía y cuento.

CARLOS ATUESTA

(QUITO, 1971)
Licenciado en Comunicación y literatura por la PUCE. Cursó un masterado en Alta Filología Hispánica en Madrid. Ha publicado *Plaquita my Love* (cuentos), *La obscuridad* (novela) y *Las buellas perversas* (ensayo). Es profesor de la PUCE.

SUSANA DÁVILA FERNÁNDEZ

(QUITO, 1948)
Docente y crítica literaria. Magister en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar. Candidata a Doctora en Literatura por la PUCE. Licenciada en Lingüística. Ha asistido a Seminarios sobre Cuento y Literatura en México y Métodos de análisis de textos desde la perspectiva feminista en Groningen, Holanda, entre otros. Actualmente es la directora de la Escuela de Lengua y Literatura y docente de la PUCE. Ha sido docente de la Universidad San Francisco de Quito y otras entidades educativas. Colaboradora con crítica literaria para varias revistas.

CECILIA ANSALDO BRIONES

(GUAYAQUIL)
Catedrática de la Universidad Católica de Guayaquil y Casa Grande, de la misma ciudad. Hace crítica literaria con preferencia por los ámbitos de la literatura nacional y latinoamericana, y la escritura de mujeres. Ha profundizado el conocimiento de la lengua española, su enseñanza y su cultivo. Ha publicado en muchas revistas y periódicos del país y es autora de las antologías *Cuento contigo*, *Cuento ecuatoriano* y *Cuentan las mujeres*. Es periodista de opinión en diario *El Universo*.



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 enero de 2006.

Para este número se usaron caracteres Garamond en once puntos y Gill Sans.

Presidente de la CCE: Marco Antonio Rodríguez
Jefe Técnico de Imprenta: Guillermo Arias