

once

I semestre/2000



# kipus

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

## CONTENIDO

### **HOMENAJE A GUAYASAMÍN**

ALEJANDRO MOREANO 3

*De la Edad de la ira a Mientras  
viva siempre te recuerdo:  
¿culminación o ruptura?*

### **ESTUDIOS**

WILFRIDO H. CORRAL 21

Ángel Rama y Reinaldo Arenas  
en Estados Unidos: intelectuales  
especularios y la cultura crítica  
de hoy

MICHAEL J. HORSWELL 55

Cuerpos rituales como memoria  
subalterna andina en un dibujo  
de Guaman Poma de Ayala

MICHAEL HANDELSMAN 69

*Cumandá*: una lectura  
poscolonial

ALBINO CHACÓN GUTIÉRREZ 81

La etnicidad negra e indígena  
y los mitos de la nacionalidad  
costarricense

HUMBERTO E. ROBLES 93

Al rescate de las nociones  
críticas de José de la Cuadra

CARMEN PERILLI 103

Leer e historizar los discursos  
coloniales

### **CRÍTICA**

MIGUEL DONOSO PAREJA 113

Narrativa ecuatoriana: la década  
de los 90

XAVIER OQUIENDO TRONCOSO 129

Reflexión sobre la literatura joven  
del Ecuador

**RESEÑAS**

|                         |            |                                                                                      |
|-------------------------|------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| MARCELO BÁEZ            | <b>135</b> | <i>Tierra de Nadia</i>                                                               |
| BYRON RODRÍGUEZ         | <b>136</b> | <i>Bestiario de cenizas</i>                                                          |
| VIVIANA CORDERO         | <b>140</b> | <i>El teatro de los monstruos</i>                                                    |
| FERNANDO CRUZ KRONFLY   | <b>141</b> | <i>La caravana de Gardel</i>                                                         |
| JORGE DÁVILA VÁZQUEZ    | <b>144</b> | <i>César Dávila Andrade, combate poético y suicidio</i>                              |
| EULER GRANDA            | <b>146</b> | <i>Que trata de unos gatos</i>                                                       |
| EDGAR FREIRE            | <b>148</b> | <i>El barrio de los prodigios (Memorias de un niño)</i>                              |
| JOSTEIN GAARDER         | <b>150</b> | <i>Vita brevis</i>                                                                   |
| MICHAEL HANDELSMAN      | <b>151</b> | <i>Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura</i> |
| IVÁN OÑATE              | <b>153</b> | <i>La nada sagrada</i>                                                               |
| JORGE VOLPI             | <b>154</b> | <i>En busca de Klingsor</i>                                                          |
| ROSA MONTERO            | <b>156</b> | <i>La hija del cantibal</i>                                                          |
| MARÍA E. MOSCOSO        | <b>157</b> | <i>La canción de rokola</i>                                                          |
| KENZABURO OÉ            | <b>159</b> | <i>Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura</i>                                        |
| PABLO ROCCA, COMPILADOR | <b>160</b> | <i>Páginas de guerra (1806-1935)</i>                                                 |
| JAVIER PONCE            | <b>161</b> | <i>Resígnate a perder</i>                                                            |
| EDUARDO ROSENZVAIG      | <b>165</b> | <i>La Cepa. Arqueología de una cultura azucarera</i>                                 |
| ABDÓN UIBIDIA           | <b>168</b> | <i>Referentes. Ensayos</i>                                                           |
| <b>COLABORADORES</b>    | <b>171</b> |                                                                                      |

## DE LA EDAD DE LA IRA A MIENTRAS VIVA SIEMPRE TE RECUERDO: ¿CULMINACIÓN O RUPTURA?

Alejandro Moreano

### I. LA SERIE Y LA SINFONÍA

El conjunto de cuadros y series denominado provisionalmente *Mientras viva siempre te recuerdo*, forma el tercer movimiento, la *Edad de la ternura*, de toda la obra de Guayasamín, que él pretende una construcción sinfónica y cuyos dos primeros movimientos son el *Huacayñan* y la *Edad de la ira*.

Una sola obra; tres movimientos; varias series o ciclos dentro de cada movimiento; cada serie, un *continuum* de cuadros —desde dípticos hasta series de diez— que funcionan como variaciones de un mismo tema o motivo. La estructura del conjunto es, sin duda, musical, una construcción en el tiempo, secuencia melódica, organización armónica y rítmica a base de grandes movimientos sinfónicos fundados en una dimensión emocional dominante: el llanto, la ira, la ternura. Pero, posee también una arquitectura literaria. La obsesión por las grandes totalizaciones —de una época, un pueblo, la vida individual, la condición humana, las concepciones cosmológicas...— ha sido una de las constantes de la literatura. Neruda quería ser todo Chile, incluso sus piedras; el Dante se propuso reconstruir la cosmogonía cristiana; Balzac pretendía rivalizar con Dios en la creación de tipos humanos; Joyce intentaba agotar la experiencia microscópica y el inconsciente colectivo e inmemorial de la existencia humana. Es Shakespeare, sin embargo, el modelo literario de Guayasamín: las emociones y los valores como el núcleo y la matriz ontológica de la existencia humana: el amor, los celos, la ambición, la ingratitud, el odio, la lealtad, la ira, la duda...

Desde luego, la estructura es, sobre todo, pictórica. Hay, sin duda, una larga y gran tradición plástica de organización serial y sinfónica: las vidas de los santos de las iglesias románicas y el «Vía Crucis» del arte medioeval; «El en-

tierra del conde de Orgaz» de El Greco y las series de Goya —*Los horrores de la guerra*, en especial—. Y, en la era moderna, el cine, en fin, que tiende a ser una síntesis totalizadora de todas las artes —en especial la música, la pintura y la literatura— y se funda en imágenes visuales, cuyo sentido se construye en la organización temporal de las mismas.

*Mientras viva siempre te recuerdo* es pues fundamental en la configuración de la obra de Guayasamín como una totalidad orgánica. Se presenta como la culminación, el movimiento final de una catedral sinfónica, sea como otra de las emociones primarias, el Paraíso del viaje cosmogónico del Dante, la utopía final de la aventura del hombre en la tierra o la esencia humana reprimida por un sistema que produce llanto e ira. Sin embargo, las diferencias con las fases anteriores son tan marcadas que plantean la existencia de una ruptura u otra línea de concepción y realización plásticas antes que la culminación de una sola y vasta obra. *Mientras viva siempre te recuerdo* aparece como la negación, la contrapartida, lo otro de la *Edad de la ira*.

En primera instancia, una modificación relativa al carácter propio del arte contemporáneo: las configuración mercantil del producto artístico y su inserción en la esfera de lo privado. De hecho, la *Edad de la ira* recusa esa forma mercantil y la circulación privada y tiende a una existencia propia del arte monumental del pasado. *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, se integra plenamente en el fetichismo mercantil del cuadro moderno y en su función de objeto ornamental de consumo privado. De esa manera, el sentido mismo de la serie —la célula fundamental de la obra de Guayasamín— cambia y deviene en la reiteración de un estilo y de una firma.

Una segunda y fundamental modificación reside, sin duda, en el sentido que organiza el cuadro y que surge de la compleja dialéctica entre imagen y tema, esencia y contingencia, ser y acontecimiento, ontología e historia.

Empero, esas modificaciones substanciales no preexisten sino que se constituyen en la imagen plástica. Existen por ella. La construcción pictórica, más que subsumir el tema, lo produce, lo crea. En esa denotación pura que funde el tema en la imagen, las connotaciones histórico-sociales son suprimidas por las connotaciones de los elementos plásticos. La variación de la temática y de la emoción-matriz que articula el sentido diferencial de esos dos momentos de la construcción sinfónica de Guayasamín, se presentan como variaciones en las líneas, colores, volúmenes, formas. En la *Edad de la ira*, líneas angulosas y rectas; los cuerpos descarnados y óseos cuyas nudosidades y articulaciones forman los ejes del dibujo; la expansión de volúmenes geométricos y perfectamente demarcados que ocupan, violentan y sobrepasan el espacio sin suprimir el vacío; un tiempo suspendido en el momento de estallar, crispado y exasperado, al borde del abismo; anulación de la perspectiva, la luz, el entorno, las cosas, la carne, la sangre para establecer un atmósfera vacía, del vacío anterior

a la creación, y que parece condensarse hacia el centro, fascinada por el color negro como un agujero negro que, sin embargo —leve, volátil, desmaterializado— niega su propia infinita densidad. En *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, líneas circulares, colores agudos que llenan los cuerpos de carne y de una luz escurridiza; volúmenes que en lugar de tratar de separarse exasperadamente, procuran aproximarse, rozarse, intercalarse, incluirse unos en otros; un tiempo más que suspendido quieto, inmovilizado no en su fragilidad o fugacidad sino en una especie de vaciedad taciturna y, a la vez, plena.

Los síntomas de que nos encontramos frente a una profunda ruptura, o a una línea distinta, en la obra de Guayasamín, son muy fuertes. No se trataría de una renovación formal a la manera de las tantas protagonizadas por Picasso, ese símbolo vivo de la modernidad y de su obsesión por la continua revolución de las formas. Esa ruptura sería más bien una fractura, una negación del sentido mismo de la pintura clásica de Guayasamín.

## II. ARTE MONUMENTAL O ARTE PRIVADO

En el pasado, la serie pictórica se inscribía en la búsqueda de las grandes totalizaciones que pretendían describir, descubrir, develar, poner de manifiesto, reconstruir y re-crear el orden del mundo. En cuanto representación y reflejo de la Naturaleza o de Dios o del Hombre —así en mayúsculas—, la obra de arte se trascendía a sí misma y encontraba su legitimidad fuera, en el mundo.

La modernidad, en cambio, instauró la autonomía absoluta de la obra de arte y su ruptura con la naturaleza, el hombre, Dios. Toda la pintura del siglo XIX evolucionó en esa perspectiva hasta que Cezanne declaró: la naturaleza está dentro del cuadro. La obra de arte contemporánea construye así un espacio propio dentro del cual se protege y a la vez confina para crear una realidad nueva y *otra*. Esta separación con el mundo privilegia el aspecto contrario: la relación de la obra de arte con el pintor. Pero, atención: el Pintor, al igual que el Narrador, es distinto del autor. Solo existe en el acto de pintar. Es más el producto que el productor del objeto artístico. La obra de arte es el Pintor y viceversa. El acto de pintar —en cuanto proceso de objetivación del Pintor y subjetivación de la obra de arte— deviene en el fundamento del arte.

En el marco de este sentido del arte contemporáneo, la serie cobra una función distinta: la ratificación incesante del acto de pintar, la creación pura puesta de manifiesto y probándose a sí misma hasta el infinito. Si antes, la obra de arte adquiría legitimidad en cuanto producía el reconocimiento del Mundo, en la modernidad, esa legitimidad se gesta en facilitar, en evidencias deslumbrantes, el reconocimiento del Pintor cuya grandeza surge de su transpa-

rencia. ¡Ese es un Picasso! La serie es esa reiteración incesante del acto de pintar que potencia hasta la saciedad la identidad del Pintor. La modernidad que instaura la vanguardia artística y su ideal de renovación y ruptura perpetua de las formas, la fugacidad inconstante del tiempo, el acontecimiento puro, el futuro como el sentido del presente, descubre en la reiteración infinita de la identidad del Pintor, el asidero desesperado del ser.

¿Qué es la serie en Guayasamín? En un primer nivel, es, sin duda, esa ratificación infatigable del estilo, la huella, la firma del Pintor. La identidad y la marca se imponen así de una manera tableteante, irrefutable e indeleble.<sup>1</sup> Un cuadro de Guayasamín se reconoce a distancia; es inconfundible. De esa manera se inscribe en las características propias del arte en la modernidad. Sin embargo, eso no es lo fundamental en el Guayasamín de la *Edad de la ira*. La serie es un proceso de construcción del sentido a través de las variaciones o de la evolución de las expresiones de la figura que permiten captar la gama de las emociones primarias y fundamentales de la condición humana y a la vez gestar un ritmo espacial, una melodía tridimensional —el espacio bidimensional del lienzo y el tiempo como movimiento plástico de la vida y del corazón.

En otro nivel —y la obra de Guayasamín implica una compleja dialéctica de lo moderno y lo arcaico—, la serie introduce, en la construcción sinfónica de Guayasamín, la cosmovisión y la estructura estética rituales de los indios, en especial su sentido musical.

Inscrito en la concepción del eterno retorno, el ritual pretende paralizar el tiempo para instaurar el absoluto; la restauración del *Illud Temporis*, anterior a la Caída; la reintegración de la particularidad en el Gran Todo. Pero, la modernidad del arte de Guayasamín impide una total ritualización.

La dialéctica de lo moderno y lo arcaico produce una síntesis nueva, una rica conjugación de la persistencia ritual y de la obsesión por la renovación: la reiteración que paraliza el tiempo como curso lineal pero lo reconstruye en la densidad y en la acumulación; el tam tam del tambor guerrero que se repite insistentemente, más sedimenta el sonido hasta formar grandes volúmenes pétreos que copan el espacio y lo amplían y magnifican; el ayayayay interminable de las plañideras indias que cae en el pozo sin fondo hasta convertirse en el llanto que desgarrar.

La serie en *Mientras viva siempre te recuerdo*, en cambio, parece cobrar una significación cultural distinta. De hecho, a diferencia de la *Edad de la ira*, la mayoría de los cuadros de esta fase circulan en colecciones privadas. Quedan muy pocos en el museo Guayasamín. El propio autor lo reconoce: sus compradores son aquellos que conforman el blanco de la ira de sus cuadros

1. Ver Jean Baudrillard, *La economía política del signo*.

anteriores. Esa situación dificulta la reconstrucción de las series al punto que queda flotando la interrogante y la inquietud: ¿nos encontramos frente a auténticas series; es decir, variaciones de una imagen-tema que forman a la vez una continuidad melódica y una unidad armónica? ¿O se trata de repeticiones *ad infinitum* validadas por la firma y el estilo?

Esta diferencia expresa otra, decisiva: la presencia pública, abierta, casi monumental de la *Edad de la ira* frente al carácter más bien íntimo y privado de *Mientras viva siempre te recuerdo*.

Ahora bien, cómo entender ese carácter de la *Edad de la ira*. El arte monumental fue la expresión de sociedades en que no se había establecido una separación entre la vida social y la política, entre lo público y lo privado, entre naturaleza y hombre. De allí que no había tampoco ninguna autonomía espacial entre el exterior de todos y el interior de cada uno, entre el contorno natural y el *hábitat* humano. El arte era inmediatamente político —es decir, universal, genérico—, creación colectiva, sedimentación y acumulación históricas, proceso cultural, en cuanto la cultura es la sociedad como sujeto creador. Y, a la vez, natural, inmediatamente visible y presente como las montañas o las estrellas. Las formas —los grandes volúmenes que colmaban espacios abiertos con materiales que se creían eternos y que se alzaban dominando vastos confines e integraban todas las artes plásticas— eran los significantes universalizadores de sociedades donde la categoría hombre no existía.

La modernidad y el capitalismo suprimieron de raíz, el horizonte de la posibilidad del arte monumental. La alienación política de la sociedad —es decir, la confiscación de su vida política y la transformación de la misma en poder ajeno y opuesto— instauró la separación de lo público y lo privado. Pero, lo público, lejos de convertirse en la mediación que restituye la universalidad política de los individuos aislados en un mundo social fracturado por dentro, devino, por el contrario, en el mecanismo del ejercicio del poder contra la sociedad. El Estado expropió a los hombres los espacios abiertos: las catedrales coloniales, los centros administrativos de la República, y los bancos y centros comerciales ahora, han reemplazado a las pirámides y centros ceremoniales indios. La degradación artística es cada vez mayor, por supuesto. En esa nueva realidad, las formas del arte monumental —murales o esculturas de gran tamaño, por ejemplo— lejos de encarnar la universalidad de la vida social se constituyen en la retórica decorativa de los espacios oficiales.

En la época actual, ciertas formas auténticas del arte monumental solo pueden surgir en las amplias zonas de capitalismo tardío que viven una conflictiva relación con la modernidad y la cultura occidental y en momentos de gran conmoción y creatividad históricas de los pueblos, tal el caso del muralismo mexicano. Sin embargo, la pretensión universalista del arte monumental no ha desaparecido, por supuesto. Ha cambiado de signo. Se expresa co-



mo conciencia crítica y, más que la nostalgia de una sociedad adánica perdida, tiende a expresar la aspiración a la desalienación, a la recuperación por la sociedad de su propia historia, a la reconciliación entre el hombre y la naturaleza, el arte y la historia, el hombre y la especie. Y se expresan, más bien, en las formas propias del arte contemporáneo. Ciertos murales o esculturas pretendidamente monumentales, en cambio, forman parte del fondo ornamental que yace inerte en los edificios denominados públicos para consumo de nadie. No son, por supuesto, las ordenanzas Municipales las que pueden definir la función cultural del arte.

La monumentalidad de la *Edad de la ira* contiene esas múltiples determinaciones. En primera instancia son cuadros de caballete propios de escenarios cerrados. Pero, a la vez, son volúmenes gigantescos y desmesurados, magnificados *ad infinitum* por la serialidad y el movimiento sinfónico, que desbordan el marco del cuadro, el escenario y la contemplación intimistas y privadas, sobrecogen al espectador y lo trasladan a escenarios abiertos y frontales, de cara a la vastedad cósmica. De hecho, los cuadros que conforman las distintas series de la *Edad de la ira* tienen un problema de exhibición e incluso de comercialización. La autonomización de cada uno de ellos es su muerte: todo su sentido exige la continuidad y la unidad. Van en contra de los circuitos del consumo privado suntuario.

Frente a la epopeya monumental de la *Edad de la ira*, los cuadros de *Mientras viva siempre te recuerdo* conforman la obra de un pintor de gran capacidad técnica y expresiva, pero sin la fuerza y el aliento de su obra anterior. Lejos de la desmesura y los volúmenes descomunales, tienen el formato regular y todas las características propias de aquellos objetos que circulan por los circuitos privados del consumo ornamental y suntuario. Pero, esa diferencia no es un mero componente exterior, imputable a las circunstancias coyunturales. La voluntad de irrumpir violenta, agresivamente, en la conciencia social y llevarla más allá de lo soportable, ha desaparecido en aras de una relación cortesana y tranquila. Constituyen una inversión y a la vez un signo de distinción, poder y dominación.<sup>2</sup> El conjunto como un movimiento armónico de series ya no es aquí la antigua pretensión de totalización o de recuperación de

2. En las culturas precapitalistas, fundadas en la devaluación del trabajo y en la absolutización del consumo, el gasto, como riqueza manifestada y ostentada, asume la forma del derroche total, la devoración y la destrucción masiva y universal de los valores de uso: Enrique VIII y su orgía perpetua. El capitalismo que preserva la función de poder y dominación del gasto y el consumo suntuario, opera, sin embargo, a la manera del Arpágón de Molière: el consumo absoluto encarna en objetos —los cuadros— que, a la vez que signos de ostentación pura, es indestructible y eterno. De esa manera aumenta el prestigio y el poder de su dueño y, al mismo tiempo, su dinero. Ver Baudrillard, *La economía política del signo*.

la impronta ritual india, esa reiteración que provoca la sedimentación y la densificación del tiempo y el acontecimiento hasta alcanzar el absoluto. Es enteramente la garantía de la identidad del pintor y de la fidelidad del acto de pintar, la certificación de su estilo, y, más aun, de su firma y valor de cambio...

Surge entonces la inquietud: ¿dos líneas, una artística y otra comercial? ¿o son dos momentos de una misma propuesta estética?

### III. LA EDAD DE LA IRA

La particular monumentalidad de la *Edad de la ira* no proviene exclusivamente de sus características técnicas, sino y sobre todo, de la manera cómo se plasma en ella la compleja relación, propia de la pintura, entre la imagen plástica y el tema, la creación artística y la realidad; relación que resume la dialéctica entre esencia y contingencia, ser y acontecimiento, ontología e historia.

En sus críticas a Guayasamín, Martha Traba lo ha incluido en la pintura anecdótica o histórica propia de la gran Escuela mexicana de Siqueiros, Rivera y Orozco, y en la cual, según Traba, la anécdota extrapictórica primaria sobre los elementos propiamente plásticos. Es decir, una mera ilustración de los grandes problemas sociales y del discurso político del autor, marcada por las exigencias representativas que se le imponen de fuera y que funda su valor no en las estructuras propiamente plástica sino en su función política. Cabe indicar, sin embargo, que gran parte del gran arte universal ha estado comprometido en empresas de ilustración, representación o interpretación. La gran pintura del Renacimiento y el muralismo mexicano, por ejemplo. Por supuesto, que la grandeza de Rafael, Piero della Francesca o Diego Rivera no proviene del éxito alcanzado en la propuesta de ilustrar la cosmogonía católica o la historia de la lucha de clases, sino en la fuerza misma de la creación plástica que desborda el referente real, subsume la temática en la organización de volúmenes y colores y engendra una realidad siempre singular y distinta.

A pesar de sus estrechas relaciones con los pintores de la Escuela mexicana —amigo de todos, discípulo de Orozco— Guayasamín nunca se propuso una pintura de los grandes procesos históricos. Su relación con la historia y la vida social ha estado mediada por la búsqueda de aquellas emociones y valores profundos —la angustia, el sufrimiento, la ira, el amor— que conforman la dimensión ontológica del hombre concreto —no del hombre intemporal y abstracto sino de ese hombre que sufre, llora o combate. A pesar de ello, y según Martha Traba, la obra de Guayasamín sería también anecdótica y su validez provendría de elementos exteriores: el tema que surge de la realidad política y humana, el impacto emocional que produce el dolor y la injusticia. Sería una pintura demagógica, animada de buenas intenciones.

Sin embargo, con buenos sentimientos no se hace buena pintura. Y, la obra de Guayasamín, por el contrario, alcanza una fuerza extraordinaria a pesar del motivo, generalmente sensiblero y limitado. Uno de los cuadros, «El hambre», de la *Edad de la ira* es muy sintomático. La idea original es, sin duda, conmovedora —la madre que, seca y agostada, es incapaz de alimentar a su pequeño hijo— pero pobre, melodramática, un poco cursi. Sin embargo, la imagen plástica —esos huesos erizados de angustia, las cuencas vacías de los ojos, las tonos negros que acentúan el horror, el movimiento de los volúmenes que en la exasperada e imposible fusión tienden más bien a separarse y romperse por el juego de las articulaciones trizadas y las líneas angulosas fuertemente marcadas— supera el motivo, elimina la carga contingente y deja la emoción primaria en su puro hueso.

La magia plástica ha logrado la transubstanciación, el tránsito del acontecimiento al ser, de la existencia contingente a la esencia. Ese proceso propio de toda gran pintura ha asumido en la obra de Guayasamín, en especial de la *Edad de la ira*, la forma de una compleja dialéctica entre la emoción pura como dimensión ontológica y el acontecimiento como forma de existencia de la historia.

Dialéctica propia tanto de la poesía cuanto de los oficios rituales que, en las comunidades antiguas, reinstalaban lo profano en lo sagrado, el hombre en la naturaleza, la discontinuidad de la existencia contingente en la plenitud del Ser.<sup>3</sup> Ese desplazamiento de la historia a la emoción pura opera por el hecho pictórico mismo. Las connotaciones histórico-sociales del motivo son suprimidas por las connotaciones puramente plásticas que surgen sea de la atmósfera sacra o de los colores graves utilizados como valores o de las significaciones míticas de las figuras geométricas y del tiempo y la luz condensados en los huesos. Esa angustia no es la expresión —aunque Guayasamín tenga mucho parentesco con la corriente del expresionismo; pero ese es otro problema— o la encarnación de la visión subjetiva del pintor, ni tampoco la subjetivación plástica de la angustia real del mundo, sino un producto objetivo, un objeto, una pintura. La angustia está allí, dentro del cuadro.

La pintura instala la contingencia en la perennidad del cuadro. Pero, a la vez, ese tránsito del motivo contingente a la emoción en su esencia primaria, no lo suprime. La transubstanciación no ocurre en el proceso de pintar de manera que al final, en el cuadro, solo permanezca la emoción esencial y eterna. El paso de lo contingente a lo esencial ocurre allí, ante nuestra mirada. Es ese tránsito el verdadero contenido de la pintura. Es la emoción concreta y temporal que deviene en eterna. Y, a la vez, esa emoción esencial no pierde histo-

3. El ritual del sacrificio humano era una de las mediaciones de ese proceso de sacralización de lo profano.

ricidad. Por el contrario, es el acontecimiento puro —las madre agostada, el niño yerto, la dación de vida que se transforma en dación de muerte— liberado de toda connotación realista y social, melodramática y cursi. Se produce una suerte de creación del significado y aun del referente por la magia del significante, el tránsito inmediato del ser al acto.

Y el verbo se hizo carne: la predicación del sujeto, la verbalización del sustantivo, el ser en acto. En este nivel, la pintura de Guayasamín recuerda la mágica del paleolítico: la representación del ser es el ser mismo. Mas aún, antes que reproducir o recrear a los seres, los engendra. De esa manera, la dialéctica se ha invertido. Y es que la historia, en la plástica de Guayasamín, no es el curso de los acontecimientos —aunque haya temáticas que expresan acontecimientos como aquellas de los guerrilleros, el Che, los dictadores, los hombres de la reunión del Pentágono, las madres agónicas de Calcuta— sino el sentido de la vida continua de la especie. La historia deviene así en lo esencial: el acontecimiento puro que articula lo singular con lo universal, el tránsito de la discontinuidad de la existencia individual a la plenitud de la especie. «El arte no reproduce lo visible —decía Paul Klee— hace visible». Produce lo visible, más bien. En este sentido, Guayasamín es un pintor de la abstracción que descubre, en los hechos contingentes, las relaciones esenciales de los hombres y del mundo.

Hemos dicho que la dialéctica múltiple entre el proceso histórico y las emociones profundas y primarias del hombre no configura un concepto preexistente y *a priori* que organizaría y se realizaría en el lienzo. Por el contrario, se constituye en y por la imagen plástica. Las líneas, volúmenes, colores, espacio, luz, atmósfera... son valores, ideas, experiencias, vivencias en sí mismos. En la *Edad de la ira*, el tiempo interior y la organización, demarcación y ritmo de los volúmenes y la atmósfera —luz, color, densidad del espacio y el vacío— son los elementos productores de esa dialéctica del acontecimiento y el ser, contingencia y esencia, ontología e historia.

El tiempo es tumultuoso, crispado y a la vez congelado, detenido al filo del abismo; un tiempo vertiginoso, desbocado y, a la vez, paralizado ante el horror de aquello que parece ocurrir en todas partes, adentro y afuera, en el cuerpo y en el mundo y en todos los instantes. ¿Qué miran esas cuencas vacías, esas almendras negras, esos ojos nublados, ciegos, agujereados? ¿Qué cubren y pretenden ocultar esas manos ora angustiadas, ora suplicantes? ¿Dónde ocurre el horror? ¿Cuál es el tiempo de lo fatídico? Las distintas expresiones de las figuras que organizan las series —angustia, sufrimiento, terror, protesta, miedo, hambre— aluden a que algo ocurre o está ocurriendo en la vastedad del mundo e instalan de esa manera el tiempo y la historia en el interior del cuadro. Pero, a la vez, la ocupación y comprensión del espacio por figuras solitarias y dominantes, expulsa el acontecer e instauran el tiempo del ser. En

esa dialéctica de volúmenes en extrema tensión y a la vez retenidos en su propia densidad, se produce la sustanciación del horror, el sufrimiento, la ira.

A diferencia de los muralistas mexicanos que pretenden introducir en el cuadro todos los acontecimientos históricos, Guayasamín los expulsa. Su pintura parece tener horror del mundo: padece una suerte de claustromanía. Y, sin embargo, todo el horror del mundo está allí dentro del cuadro, en la expresión de la figura humana —línea y volumen, en lo fundamental; la luz y el color son subordinados— que domina el espacio —el vacío— de manera absoluta. Y, las figuras, son esqueletos, huesos.

¿Por qué los huesos? Valéry decía que lo más profundo es la piel. La piel como el puente entre el cuerpo y el mundo, el lugar de condensación de toda la energía que fluye en ambas direcciones. En la plétora del orgasmo toda la vida asciende a la piel. En Guayasamín asistimos al proceso contrario, el descarnamiento, el descascaramiento, la eliminación de los músculos, tendones, vísceras, estrías, el vaciamiento del corazón y los pulmones, la expulsión de la sangre. Al final, el esqueleto primordial. Es decir la materia inorgánica y eterna. El inconsciente liga nuestra pobre vida contingente con toda la historia de la especie.<sup>4</sup> El esqueleto nos liga con la formación de la materia y de la tierra. Es nitrógeno y fósforo. Es polvo. Anterior a la tierra, el fuego, el aire y el agua.

De pronto, descubrimos sin embargo que esos huesos rezuman vida, es decir, dolor, ira. No se asientan en una atmósfera edénica de génesis; surgen siempre abruptos e inesperados, violentando el espacio en una suerte de perspectiva al revés, hacia afuera. Las líneas están perfectamente marcadas y pronuncian y separan los volúmenes, sobre todo de las articulaciones y zonas terminales —codos, rodillas, quijadas, costillas, dedos, uñas y dientes—. No hay convergencia sino divergencia y aun ruptura de los volúmenes y, a veces, parece, que la figura está a punto de trizarse, sobrepasada por fuerzas centrífugas difícilmente contenidas por las articulaciones. Hay una suerte de descomposición analítica del esqueleto por acción del dibujo, organizado a base de líneas rectas, ángulos, triángulos. Pero, a la vez, esa geometría angular aplicada a la delimitación del conjunto de la figura, la integra y sintetiza. Funciona como un factor de contención de la desintegración de la figura y del tiempo del estallido en un clima ontológico. De esa manera, coadyuva al descubrimiento o generación de las esencias primordiales. Esas figuras poligonales son la ar-

4. Según el psicoanálisis. Sin embargo, la ofensiva de la cultura de la televisión parece encaminarse a la expropiación de nuestro inconsciente por el poder. De manera que las figuras de las cuevas de Altamira o Lascaux están siendo sustituidas por los héroes del capitalismo posindustrial: *He-Man* y su corte. Después de todo, en el Paraíso no hay diferencias e individualización: todos se funden en la Mirada transpersonal del Padre.

quitectura de la materia y del universo, la caligrafía y el símbolo de Dios —el triángulo, por ejemplo—.

Ese juego de las líneas y los volúmenes tiene como función acentuar las emociones primarias al absoluto. Cuando el sufrimiento llega a los huesos... El Cristo de la Cruz es eso precisamente, de allí su obsesión inevitable en Guayasamín. El hueso es médula, es decir la esencia. No la imagen de la muerte sino, por el contrario, la imagen de la vida que ha llegado al hueso. La vida en su persistencia mineral infinita. En la perspectiva de la especie —y los pueblos masacrados y aplastados, como los indios o los vietnamitas, reivindican la inmortalidad de la especie— existir es persistir.

Las líneas y los volúmenes producen esa sensación de inminencia del estallido, de acción de fuerzas centrífugas a punta de trizar las figuras y el espacio. Es la atmósfera el factor de integración y síntesis. Pero, la luz apenas existe. Se recuesta en los huesos como un pálido brillo, una pequeña fosforescencia metálica y lunar que no es claridad, ni halo, ni clima, sino el delgado hálito de vida que exhala la muerte. La función integradora recae en el color más que la luz. El negro, sobre todo.

El negro. El negro es la ausencia de color y, en cuanto tal, el color —o no color— universal frente a los colores particulares. En un sentido es terrible: La oscuridad matriz-primordial anterior a la creación... Y Dios creó el mundo y dijo... ¡hágase la luz!... y la luz se hizo. El color de la nada. Y el color del final, la muerte, el universo frío y desolado de la entropía final. El color de la nada y la muerte frente a los otros colores que representan la diversidad de la vida.

Pero, ese carácter universal representa también otra cosa. Es el color de las prácticas ceremoniales que, por distintas vías, propician el tránsito de lo profano a lo sagrado, de la contingencia y discontinuidad a la plenitud del ser. Es el color de la accessis y del ascetismo de los cuerpos que se descarnan y de las figuras que se vacían hasta alcanzar la matriz primordial.

En la modernidad, la fotografía y el cine en blanco y negro han relevado esas cualidades: la economía y la austeridad de la imagen, el vaciamiento de todo lo accesorio e inesencial, la supresión de la retórica ornamental para llegar a la sustancia, a los contenidos primarios.

Es el color del vacío. La estética de la *Edad de la ira* es, en cierto sentido, una estética del vacío. Las formas y los colores no buscan llenar el espacio, colmarlo de carne y luz, extenderse por toda la superficie en esa obsesión de toda pintura por sobrepasar el límite del marco y extenderse al universo entero en esa voracidad incesante del color-vida y de la luz-vida. Picasso decía que el mete en el cuadro las cosas que le da la gana y que allá ellas si se llevan o no. Guayasamín expulsa a las cosas, expulsa el entorno, el paisaje, el horizonte; expulsa la carne, la sangre, los nervios; expulsa los colores, la luz; expulsa la pers-

pectiva. Queda el plano, los huesos, la geometría ascética de las líneas, los ángulos y los triángulos, y el negro. Pero, ese negro pugna por desmaterializarse, vaciarse de sí mismo, devenir la emoción pura, el soplo, el aliento de algo así como esas ánimas en pena que vagan en el subsuelo de la escritura de Pedro Páramo.

Pero, ese proceso de vaciamiento es, fundamentalmente, un proceso de decantación. En lugar de extenderse más allá del límite del cuadro hasta colmar el universo, Guayasamín lo absorbe y decanta hasta convertirlo en ese agujero negro de infinita densidad que, sin embargo, contiene la substancia primera de la condición humana, la ira.

#### IV. *MIENTRAS VIVA SIEMPRE TE RECUERDO*

En el plan sinfónico de Oswaldo Guayasamín, el conjunto de cuadros y series denominado *Mientras viva siempre te recuerdo* constituye el tercer movimiento, el final, la culminación de toda su obra. Sin embargo, toda una serie de elementos harían pensar, antes que en una continuidad o culminación, en una ruptura y en un cambio de terreno.

El conjunto está formado hasta la fecha por más de 60 cuadros organizados en torno a varias series, las principales de las cuales son las de «Madre e hijo», «El abrazo», «El beso». Complementan la obra varios estudios de rostros que recuerdan aquellos de la serie de «Homenaje a Tania» de la *Edad de la ira*, con un hermoso juego exploratorio de nuevos colores, especialmente el azul.

Hemos señalado la diferencia decisiva entre el carácter público-monumental de la *Edad de la ira* y el carácter privado de esta fase inserta en los circuitos mercantiles del consumo suntuario. Ahora bien, esa evidente ruptura en el sentido de la relación de la pintura con el destinatario —¿espectador?, ¿público?, ¿conciencia social e histórica?—: ¿marca empero un viraje con la substancia misma de la pintura? Y, si lo hay: ¿Cuál es el punto nodal de ese cambio? ¿Cabría pensar —línea indagatoria antes que convicción o intuición— que la dinámica de sentido del conjunto de cuadros de esta tercera fase, se funda en la ruptura de la dialéctica entre ser y acontecimiento, esencia y contingencia, ontología e historia que organizó los otros movimientos pictóricos, en especial la *Edad de la ira*?

En la proyectada construcción sinfónica de Guayasamín, esta fase o tercer movimiento podría integrarse al conjunto en algunas direcciones distintas. En la una, sería el punto terminal de varios periplos: el paraíso al final del infierno, la luz al cabo de la oscuridad, la felicidad al término del dolor, la vida eterna al otro lado de la muerte. Y ese final de viaje sería el círculo último del eter-

no retorno, la imagen mítica de toda cosmovisión religiosa, incluso de la cristiana: el cielo como el Paraíso original.

El paraíso es, sin duda, el fin de la historia, la eternidad inmóvil, la supresión de los acontecimientos, la euforia de la plenitud del ser y la anulación de la discontinuidad, la contingencia, la precariedad. No hay sombras, la oscuridad al fin ha cedido, es el reino del día y la luz sin término. El espíritu deviene carne en su sentido literal, es decir carne espirituosa, cuerpos con las propiedades del alma: belleza, inmortalidad, ausencia de contingencia y derelicción: los ángeles tienen cuerpo —rosado, regordete, de colores luminosos y resplandecientes— pero no sexo. El paraíso es el reino de la no contradicción. Solo existe el un lado: el bien, la luz, la vida, la felicidad, el amor. Estéticamente, desaparece el negro, predominan las formas redondas, las carnes llenas.

Una segunda línea de interpretación postularía que la matriz del sentido de todos los cuadros sería la potencia vital, las pulsiones pánicas, lo *otro* reprimido por el presente del dolor o de la ira. Es decir, la esencia humana que existe como la negación de su propia alienación y, a la vez, el amor concreto de aquí y ahora que cuestiona su *otro* represivo. No sería, por lo tanto, el movimiento posterior a la *Edad de la ira* y su final rosa, sino su negativo: el amor como la otra cara de la ira. En esta interpretación la dialéctica de la esencia y la contingencia habría permanecido. De hecho, en varias de las obras de Guayasamín hay esa concepción: por un lado, el mundo proliferante y feroz de la naturaleza y el hombre originarios y, a la vez, posibles; en el otro, el mundo brutal y cruel de la historia concreta. La primera imagen: el restallar de colores resplandecientes, formas sensuales que repletan y desbordan el espacio, la luz del magma primordial, del primer día de la creación. La otra: volúmenes descarnados y óseos, líneas angulosas que distienden y crispan las figuras, los colores graves, el negro ascético y mortal. No hay sucesión o continuidad entre la una y la otra sino confrontación. La una es la negación de la otra y ésta su posibilidad reprimida. El paraíso no existe antes —en el tiempo de la nostalgia— ni después —en el tiempo del sueño y la utopía— Es el tiempo de la vida negada y a la vez potencial —en su doble sentido: posible y potente— reprimida y virtual. Es decir, la vieja historia de Eros y Tánatos.

En los dos casos, la obra de Guayasamín se convertiría en una vasta teofanía cristiana o en la promesa de desalienación de la esencia humana de la utopía revolucionaria. Esta segunda concepción es una suerte de vertiente laica del mito cristiano del Paraíso original, la caída y la redención, según la cual existe una esencia humana intemporal que se aliena en la historia. Es decir, un paraíso terrenal reprimido por la historia concreta. El arte sería una suerte de desalienación imaginaria o sublimada.

Habría una tercera línea interpretativa, sin embargo, según la cual, esta tercera fase no se fundaría en la mítica del paraíso, sea celestial o terrenal. No



sería la luz al otro lado del túnel, ni el ascenso del Dante al cielo aburrido luego de su atroz viaje por el infierno, ni el futuro que vuelve al principio. El eje del sentido serían el amor y la fusión como realidades concretas, íntimas y cotidianas, ajenas a toda dimensión trascendente y teleológica y que conforman otra de las caras de la condición humana. Después de todo se sigue haciendo el amor en medio de las más feroces batallas o masacres, y el hambre, a veces, une los cuerpos en dulce fusión. Más aún, los pueblos tienden a la comedia antes que a la tragedia, al circo antes que a las ceremonias funerarias. En nuestros pueblos, antes que el erotismo de la transgresión y de la perversión de los viejos pueblos europeos, en donde se manifiesta el connubio del sexo y las moscas, del amor y la muerte, existe un erotismo pánico y pagano, un erotismo de la promiscuidad y de la proliferación incesante de la vida.

Esta perspectiva es, sin embargo, la más lejana. No hay jocundia, ni carnes abiertas y en flor, ni tampoco el paisaje, la vida, el horizonte, el espacio y la infinita diversidad de las cosas que instalarían la emoción amorosa o la ternura en el mundo concreto —construido dentro del cuadro, por supuesto—. De hecho, el amor como pasión erótica no existe sin el paisaje, el contorno, el aire infinito que rodea la piel. El erotismo es energía pánica y panteísta que tiende a desparramarse y erogenizar el mundo. Guayasamín, en cambio, se mantiene fiel a su cosmovisión que postula expulsarlo todo para permitir la soberanía absoluta de la figura humana, instalada en la infinita soledad del vacío enventrado en sí mismo.

Sin duda, hay elementos que harían pensar en que el conjunto de cuadros *Mientras viva siempre te recuerdo*, se encuentra atraído y tentado por la mítica del paraíso, en sus dos vertientes. Ciertas características plásticas de la *Edad de la ira* parecen haberse transformado en su contrario: formas redondas, colores agudos que llenan de carne los cuerpos y sus líneas que mantienen aún el diseño anguloso y óseo del período anterior, carnes puras, atravesadas por la inocencia del espíritu, ausencia de fuerzas centrífugas y de esa violencia crispada de volúmenes a punto de trizarse y estallar; atmósfera bañada por una luz de nostalgia; el dolor y la ira que ceden el paso a la exhalación, el suspiro.

Sin embargo, hay algo que no cuadra en esa imagen idílica del Paraíso como utopía, eterno retorno o potencialidad reprimida. Tal vez sean las líneas internas de la figuras que persisten en su angulosidad y en su osificación, dejando al color toda construcción de las formas carnales. Las líneas continúan delimitando de manera tajante los volúmenes, los que, a pesar de la función integradora y sintética de la luz y los colores, no logran crear el necesario clima de fusión. Las formas no se abren frutales y voluptuosas, fluyendo unas hacia las otras, penetrándose en un ritmo acuoso y en las cuales el oleaje de la sangre que golpea en batiente la sangre alcanza, por fin, la ósmosis. La fuerza centrífuga de los cuadros de la *Edad de la ira* y que parece pronta a trizar las

figuras y los huesos, ha sido sin duda contenida. Pero, no ha devenido una fuerza centrípeta: los volúmenes no se compenetran ni se articulan rítmicamente. Se mantienen separados y la aproximación solo puede ser obra de un arbitrio geométrico: los volúmenes encajan perfectamente pero sin perder sus límites.

La serie «Madre y el hijo», la más lograda de todas, constituye el mejor ejemplo. Sin duda, forman una pareja perfecta pero no es la matriz que cubre al hijo sino una especie de encaje perfecto de los huesos. No hay el roce de la piel, menos aún la disolución de la carne. La figura de la Madre engloba a la del Hijo pero sin entrañarlo en su carne. La inclusión que construye Guayasamín no pretende crear un clima de génesis o una atmósfera uterina. Esa geometría de aristas y líneas rectas y angulosas que demarcan tajantemente los volúmenes no pronuncian la imagen de fusión —la entropía del amor— en donde las formas y los cuerpos se disuelven en el magma de la vida indiferenciada, propia del paraíso.<sup>5</sup>

En los cuadros de la serie «El abrazo», hay una tensión que separa en la aproximación: el abrazo es más bien una relación de cuerpos diferenciados y ascéticos. Aquí, la inclusión se ha reducido a los brazos y las manos. En los cuadros de la serie «El beso» hay, sin duda, la penetración de los rostros. Pero no se trata de la fluencia de formas ávidas y jocundas sino de una suerte de intersección de círculos que se mantienen cerrados e íntegros o de un engranaje de ruedas dentadas.

En la estética de Guayasamín ha habido un proceso continuo de decantación de las formas hasta alcanzar la pureza esencial de los cuadros de la *Edad de la ira* —especialmente, aquellos que forman las series «Homenaje a los mártires», «Esperando», «Los desaparecidos», «Los condenados de la tierra»— fundados en volúmenes ascéticos, geométricos y óseos, trazados con líneas y marcaciones fuertes. Esa técnica se mantiene aquí. Son el color y la luz, los elementos que tienen la función de construir las formas carnales, propias de la imagen amorosa. Pero, los colores agudos no son brillantes y exuberantes sino opacos y discretos, no desbordan las líneas y permanecen encerrados e inmóviles. Esa carne opaca no logra ocultar los huesos; no es ni ávida ni anhelante, es una carne taciturna y abstracta.

A la vez, la luz no se irradia por el cuadro ni tampoco se condensa en un foco luminoso creando, de alguna de esas maneras, un clima único, pánico y pagano, que soporte y coadyuve al ritmo y al movimiento. Casi no existe y permanece represada y dispersa en cada uno de los volúmenes. De esa mane-

5. Después de todo, en el Paraíso no hay diferencias e individualización: todos se funden en la Mirada transpersonal del Padre.

ra, la atmósfera no rebosa vida, movimiento, plétora. Es una atmósfera también taciturna y abstracta.

El rechazo de Oswaldo Guayasamín a la utilización de la perspectiva y la revalorización del espacio plano del arte primitivo, acentúa esa imagen ascética y deserotizada. El desarrollo de la perspectiva surgió con el Renacimiento y se ligó a ese proceso de sensualización y paganización del cristianismo que descubrió y exaltó la belleza del cuerpo desnudo y de las formas plenas y voluptuosas. Hay cierta relación entre la perspectiva, el Renacimiento y el amor provenzal que por primera vez extrajo al amor de la vivencia sagrada —la manifestación de lo divino— y lo instaló en la intimidad de los cuerpos desnudos y profanos. Esa especie de laicización del amor requería de figuras en profundidad, formas en dilatación, colores que se desparramaran más allá de las líneas del dibujo, cuerpos que desbordaran la piel. El cuadro en dos dimensiones tiende a imponer figuras geométricas y sintéticas.

El flujo temporal interno de los cuadros es otro de los elementos que niegan las interpretaciones planteadas. La eternidad, en el paraíso cristiano, es antes que la ausencia de tiempo, una plenitud temporal que llena el universo, una infinita densidad. En la utopía comunista del paraíso hay, en cambio, un tiempo lúdico. Es decir, el presente eterno que, sin embargo, no ha suprimido el pasado y el futuro sino que los ha integrado. No es el movimiento lineal del tiempo cronológico sino un movimiento en todas las direcciones del plano y de la esfera. En los dos casos, un tiempo lleno, pleno. En los cuadros de esta fase, no hay ni el uno ni el otro. Por el contrario, la estilización geométrica, propia del arte del neolítico, expulsa al tiempo del cuadro y engendra una suerte de no-tiempo abstracto que tampoco es la eternidad ni el infinito. El círculo ha venido a complementar y acentuar la clásica geometría ontológica de ángulos y triángulos.<sup>6</sup>

Ni el paraíso utópico o potencial. Ni la jocundia de las emociones eróticas de la tierra o del infierno. ¿Qué, entonces? Figuras planas, inclusiones geométricas, intersección de círculos, una atmósfera quieta e intemporal, rostros hieráticos y pétreos: ¿el amor, la ternura son aquí emociones abstractas, figuras intelectuales sin realidad carnal, un amor sin Eros, la utopía descarnada de un mundo repleto del horror de la Edad de la ira?

Al principio, parecería que el amor o la ternura han sido contruidos como emociones primarias sin relación con la historia o la existencia concreta, emociones no solo primarias sino primigenias, fundadoras.

6. El círculo, la figura que gira sin fin: la imagen móvil del ser inmóvil: todo gira alrededor del centro fijo donde mora el Dios eterno que lo es por su absoluta perfección y no por su extensión.

En los estudios de rostros, por ejemplo, hay notables similitudes con los rostros de la serie «Homenaje a Tania» de la *Edad de la ira*: rasgos delicados y sintéticos, colores suaves apenas esbozados, una luz que se difumina con levedad. Sin embargo, en los cuadros de «Homenaje a Tania» hay un sutil juego de contrastes entre la pureza adánica del rostro y la mirada de asombro, cierto dolor y desconcierto, y en la cual surge aquello que ocurre y que se perpetúa en el cuadro.

Aquí, el acontecimiento ha desaparecido y la mirada se sumerge en la pureza del rostro. No es Tania, la guerrillera, por supuesto. Es la muchacha eterna, nacida en el seno del cuadro de una vez para siempre.

Los cuadros de la serie «El Beso» están contruidos para mirarse en toda dirección. Es decir, giran en sus cuatro lados en un movimiento circular análogo al círculo de los rostros que se aproximan en el beso.

Los círculos que se funden en uno, el Uno que deviene en el Todo, el *Aleph*. Es decir, las formas angulares que delimitaban el conjunto de la figura y ese movimiento crispado y pronto a estallar han sido dominadas por las formas circulares y el tiempo del eterno retorno.

Una de las series, quizá la principal, alude al amor de la Madre y el Hijo. Pero, aquí parece partirse de la temática del amor materno como el amor primordial, sin causa contingente, eterno y sin historia. En la *Edad de la ira*, la misma temática —en la serie de la Madre— surge del acontecer vivido, de la experiencia concreta. Es la construcción plástica la que substancializa esa emoción y la convierte en eterna y primordial y, a la vez, acontecimiento puro que ocurre siempre en el campo de fuerzas del cuadro. Aquí, en cambio, parecería que se instala desde siempre como emoción intemporal. Ya no habría transubstanciación, el tránsito de la contingencia a la plenitud del ser. Ni tampoco el acontecimiento puro, la predicación del sujeto. Tema e imagen plástica se fundirían en la emoción pura del amor eterno. Toda la inmensa capacidad plástica de Oswaldo Guayasamín para llegar a la emoción en su dimensión primaria, al hueso del amor, parecería ponerse en juego ahora para hacerla surgir de la nada, eterna e increada.

De pronto, una suerte de revelación replantea el sentido. Atisbando, mirando a fondo, hurgando, escarbando, escudriñando, uno descubre la *otra* expresión en esos rostros impertérritos e inexpresivos, tallados en piedra. Descubren acontecer, tiempo, contingencia, no el amor esencial y sin memoria. La inclusión es el repliegue desesperado del niño a la protección de los huesos y las últimas láminas de una carne opaca y sin esperanza; y la mirada pétrea y la actitud hierática de la Madre son los gestos del desamparo. La ternura de los desamparados, de los que no tienen nada ni a nadie, y el abrazo de los huesos y el beso de los rostros de cal y canto.

¿La nostalgia del paraíso, entonces? Sabemos la profunda raíz cristiana de la cultura andina que impregna toda la plástica de Guayasamín. Los mitos del Paraíso y del eterno retorno adquieren en la ideología y en la vivencia del cristianismo católico una dimensión especial, en cuanto se encuentran atravesadas por la ideología de la culpa y el castigo. El paraíso, la caída, la culpa, la vida como un valle de lágrimas, el sufrimiento como redención, al final, al otro lado de la muerte, el retorno al paraíso. Esa imagen del eterno retorno en que el futuro no es más que la vuelta al pasado, se traduce en la nostalgia. La añoranza es siempre la memoria del origen edénico —todo tiempo pasado fue mejor— y a la vez la larga espera del retorno.

Pero, allí no hay nostalgia. El desamparo y la desesperanza concretos, de carne y hueso y de la vida real, devienen en absolutos. Esa suerte de claustromanía, propia de la pintura de Guayasamín, llega a su clímax: la figura que se enventra en el claustro materno. La dialéctica de esencia y contingencia, ontología e historia se ha restablecido. Allí, tal como en la mirada de horror de los rostros de la *Edad de la ira*, en ese desamparo sin fin, surge el mundo, la historia concretas. Esa es la razón de que el tiempo más que congelado en su crispación parezca vaciado por dentro, inerte y hierático. La ternura brota entonces de la carne yerta, de la mineralidad de los huesos, de la desesperanza. Una ternura infinita y sin límites.

Y eso es lo que, más allá de su carácter comercial y reiterativo, inscribe al conjunto de cuadros y series de *Mientras viva siempre te recuerdo* en la gran construcción sinfónica de Guayasamín.

## ÁNGEL RAMA Y REINALDO ARENAS EN ESTADOS UNIDOS: INTELECTUALES ESPECULARIOS Y LA CULTURA CRÍTICA DE HOY

---

Wilfrido H. Corral

---

Ángel Rama hace algunas preguntas muy importantes y calculadamente retóricas en su Prólogo a la *Poesía*, de Rubén Darío, uno de los primeros diez volúmenes publicados por la Biblioteca Ayacucho:

¿Por qué aún está vivo? ¿Por qué, abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena? Sería cómodo decir que se debe más a su ingenio, sustituyendo un enigma por otro. ¿Por qué tantos otros más audaces que él, de Tablada a Huidobro, no han opacado su lección poética, en la cual reencontramos ecos anticipados de los caminos modernos de la lírica hispánica? ¿Por qué otros tantos que con afán buscaron a los más no han desplazado esa su capacidad comunicante, a él que dijo no ser ‘un poeta para muchedumbres’? (ix).

Las preguntas son importantes porque, *mutatis mutandi*, en el siglo veintiuno podemos ver lo mismo en el legado crítico de Rama. Esa transposición no es fácil si se considera la actitud subyacente en la crítica «literaria» de hoy y su dependencia en modas, silencios y olvidos impuestos por variados y ocultos resortes más del poder que del arte. En el deseo interdisciplinario que surge de esa condición convergen varios éxitos de la cultura popular actual. La crítica no puede ni quiere pararse sola, y cuenta con otras disciplinas para ayudarle a conectar con los gustos populares, conexión factible. Pero el deseo acrítico de otras disciplinas no le da realce sino que la desencadena de un trabajo crítico no agobiado como el de Rama, tal vez más genuino, que no necesita tales visas. Hoy, el efecto acumulado de la mercadotecnia de disciplinas y del abono multicultural engendra una atmósfera de profunda desconfianza. El crítico inglés Eagleton, nada reacio a la alta teoría, afirma que en algún lado debe existir un manual para los críticos poscoloniales, la primera regla

aconseja: «Comience rechazando la noción entera del poscolonialismo» (3). La segunda reza: «Sea lo más oscurantista conque pueda escaparse decentemente» (*Ibid.*). Para Eagleton, criticando a Spivak, «la teoría poscolonial habla mucho del respeto hacia el Otro, pero aparentemente prescinde de esa sensibilidad ante su Otro más inmediato, el lector» (*Ibid.*). Más que oponer el trabajo de Rama a un tipo de crítica, o denostar fanatismos de actualidad, quiero hablar aquí de apropiaciones.

Examinó entonces cómo el espacio sociocultural en que se sitúan los intelectuales afecta su autopercepción (en él) y la manera en que sus interlocutores, críticos y comentaristas perciben esa ubicación o lo que hoy se tiende a llamar «posición». Ese espacio afecta a tirios y troyanos, y respecto a Rama, hasta la fecha en verdad hay solo un par de estudios consecuentes (Machín y J. E. González) sobre la importante y penúltima época de su vida, su estancia en Estados Unidos. No registraré cada una de las polémicas en cuyo centro se colocó o fue colocado. Sin embargo, examino una que creo importante por el contexto que obliga a desarrollar. Es más, dejar en el aire las polémicas de Rama, arguyendo que «la obra» es lo único que importa, es no ver el bosque por los árboles. Ignorar esos momentos es hacer lo opuesto de la valentía con que él supo ponerse al frente de la crítica de su momento, lo cual sigue dándole su vigencia. El Rama polemista ha superado los subterfugios detractores de un Emir Rodríguez Monegal o los ataques frontales de otros hacia el fin de su vida. De hecho, su obra ha valido para situarlo por encima de la aversión de émulos de sus contrincantes, sobre todo por la ética que ya contiene textos como el largo «Diez problemas para el novelista latinoamericano» (1964). Precisamente desde ese texto, y al fijar su desacuerdo con la conceptualización desde la cual Vargas Llosa construye *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), se puede decir que Rama inaugura una manera de enfocar el trabajo crítico que, efectivamente, y sin descubrir la pólvora, perdura en el 2000. Desde siempre Rama vio su trabajo no solamente como el de un crítico literario, sino también como el de un intelectual que no se dedica a trabajar detrás de bastidores, condición que a decir verdad llega a afectar incluso a sus defensores. El terraplén era su tribuna, y su presencia periodística y editorial también ayudó a fijar su vigencia como intelectual público.

Hay entonces un evidente juego especular en el trabajo de Rama: un intelectual se ve escribiendo sobre otros intelectuales, define su forma mientras les rebana lo que tienen de amorfo, y a veces se ve reflejado en ellos. Sin recurrir o añadir al culto posmodernista que socava al testimonio, baso parte de mi discusión en recuerdos personales (verificables en su correspondencia inédita), relatos y memorias desconocidas acerca de Ángel, visto, leído y criticado. Y porque la historia literaria no depende únicamente de «hechos» despersonalizados o solipsistas cabe recordar un aspecto definitorio de su actitud vi-

tal: su gran sentido de humor e ironía. Estos se referían por lo general a pequeños entre profesores universitarios, los del tipo «intelectuales profesionales», cuyas ambigüedades académicas y culturales se siguen describiendo bien en el Estados Unidos que recibió a Rama. En un momento en que hablábamos de Lacan, le dije que acababa de leer en *La Quinzaine Littéraire* que unos psicoanalistas franceses manifestaban airadamente «¡qué suerte que el inconsciente no habla como Jacques Lacan!». Ángel lanzó una carcajada sincera, añadiendo que notaba que en Estados Unidos la ventriloquia era igual. Respecto a la comunicación, el «estilo» de don Ángel (al principio me costaba llamarlo otra cosa, a pesar de sus insistencias y de las de Marta) me parecía muy fragmentado. Cuando era así no apuntaba o cedía ante ninguna secta crítica sino que se debía a la particularidad de su pensamiento, una condición que generalmente se expresaba con una prosa fuerte y esclarecedora. En un momento mutuamente creímos factible dar a conocer en inglés su seminal ensayo «El boom en perspectiva», y mutuamente desistimos por no tener ambos el tiempo para dedicarnos a la traducción. Aun con ese estilo, nadie ha sido tan honesto como él para transmitir sus ideas, por apasionada y rápida que fuera su manera de construirlas (oírlo dar clases, como lo hice varias veces, era una experiencia inolvidable).<sup>1</sup>

## RAMA Y ARENAS LLEGAN A NUEVA YORK

Poco se ha escrito sobre la estadía de Rama en el noreste de Estados Unidos. Por eso relato un momento revelador y generalmente inédito de su vida allí, para instalarlo fuera del globo en que lo ha mantenido nuestra crítica. Entre los intersticios de las anécdotas anteriores y la lectura de las obras que había publicado hasta principios de los ochenta, el factor que siempre determinó o alteró cualquier consideración de sus vastos estudios acerca de la literatura latinoamericana fue notar inmediatamente su irreproachable compromiso intelectual con la América descalza, *vis-à-vis* la cosmopolita. Cuando Ángel

1. Aún con sus comienzos en el periodismo, en el cual la alianza es con la brevedad y la economía, Rama se iba al polo opuesto, estirando, saltando, divagando y tejiendo. Su escritura parecía estar a punto de perderse en la transposición de su pensamiento, pero volvía a su punto con facilidad, tal vez no el punto con que había comenzado, pero a un punto que expandía como espiral. El traductor al inglés de *La ciudad letrada* también se refiere a esto, y concluye «Sin embargo, la poderosa elaboración interpretativa de Rama integra el libro, y potencialmente combina mucho más, también, al obligarnos a contemplar continuidades de largo plazo y permitimos percibir relaciones inesperadas entre, por ejemplo, una escritura notariada, un cuento naturalista, y la nomenclatura de las calles de ciudades...» (xii). Excepto donde se indique, ésta y toda traducción posterior es mía.



empleaba en sus escritos extensos períodos gramaticales, un «nosotros» categórico, un tiempo presente (los más), y giros coloquiales o extranjeros, sus lectores podíamos y podemos estar seguros de que en esas obras había varios desafíos intelectuales, y más. No era tanto que él estuviera al día respecto a lo que ocurría en las literaturas de Occidente, o que sus esfuerzos recuperativos también abarcaran las literaturas amerindias. Se trata de un intelectual comprometido con la literariedad, basándose en sus conocimientos comparatistas, que sobre todo han servido para mostrar la insuficiencia de depender estrictamente de una formación académica para conocer a ciencia cierta más de una literatura. Ángel vivió la literariedad que examinó. Él sabía, a diferencia de un crítico posmodernista, que algo se puede hacer o explicar, y que se puede cambiar la naturaleza de las palabras y las cosas. Así, se puede disentir de su metodología, pero es imposible negar sus aportes a temas como el de la modernidad, Martí y el modernismo, la novela, el contexto de Arguedas, y sobre todo a la sociopolítica de la literatura.

Hacia 1980, al año y pico de haberlo conocido en una visita que le hicimos Jorge Ruffinelli y yo en el *Wilson Center* (allí escribía lo que sería *La ciudad letrada*, 1984) y en su casa en Georgetown, ambos en Washington, colaboramos en la revista neoyorquina *Review*, que entonces preparaba un número especial dedicado al tema «Exilio y Literatura». Entre Luis Harss, Director de *Review*, Rosario Santos (directora del Programa de Literatura del entonces *Center for Inter-American Relations* de Nueva York), un Consejo Editorial que incluía a Saúl Yurkievich, Gregory Rabassa y Julio Ortega entre otros, y yo (Secretario de Redacción), decidimos que Rama era la persona más propicia para organizar el número, y no solo por su trabajo y el legado americanista que venía dejando con la Biblioteca Ayacucho sino por su larga trayectoria como editor (véase Schavelzon). Lo invitamos a que viniera a Nueva York para discutir no solo el número del cual iba a ser el «Editor Invitado», sino también para formar parte de un panel asesor dedicado a cómo difundir más la literatura latinoamericana en una revista más de difusión que especializada, que sigue publicando exclusivamente en inglés. El problema primordial era, y es, cómo ampliar la recepción de nuestra literatura sin depender exclusivamente de traducciones (e implícitamente de la política y costos de éstas), de los que no escriben en español, y de las consideraciones editoriales económicas. En la reunión con la directiva del *Center*, otros latinoamericanistas, y la mayoría del Consejo Editorial de la revista, agitadamente, entre inglés y español, Rama hablaba y gestionaba como diciendo «estos me entienden pero no me aceptan». Lo más notable fue esa emoción y pasión completas, honestas, necesarias e intachables por ver lo latinoamericano desde América Latina y no para ella. Ángel quería invitar a varios latinoamericanos al *Center* (un sector de lo que había comenzado a llamar el «sistema literario» latinoamericano), y entre la fal-

ta de fondos y la política intelectual de siempre su proyecto aleatorio se quedó en el aire.

Más o menos en esa época llegó a Nueva York, vía el Mariel y Miami, Reinaldo Arenas. Este llegó en agosto de 1980, y casi inmediatamente fue invitado por Columbia University (donde yo terminaba mi doctorado) a dar una charla. Al enterarnos en *Review* de su llegada (y precaria situación) lo invitamos a dar por lo menos una conferencia. En varias ocasiones visitó nuestras oficinas, y en una de aquéllas disertó ampliamente con Ana María Barrenechea y conmigo acerca de Virgilio Piñera, Enrique Labrador Ruiz, Lino Novás Calvo (que había sido profesor mío), Camila Henríquez Ureña y la situación del intelectual en la Cuba de fines de los setenta. En ningún momento el entonces cálido, inteligentísimo y tranquilo Reinaldo mostró en persona la acidez y contradictoria actitud escritural que subsecuentemente llegaría a caracterizarlo, por lo menos respecto a la cultura literaria y política de la Cuba revolucionaria. Hablamos de amigos mutuos, del Nueva York de entonces y de la Cuba de allá, algunos de los cuales (mencionados en su memoria *Antes que anochezca*) han cambiado de residencia, o han muerto. No entraré en detalle, al hablar de la cultura crítica que Rama procreó, en la borrosa ideología política de Arenas, talentoso prosista. Sin embargo, no se me hace difícil compartir la siguiente opinión fundacional de un amigo suyo respecto a esa ingeniosa memoria: «La interrelación dialéctica entre vida y obra de Reinaldo Arenas se aprecia más claramente entre los que lo conocieron que entre los que se aproximan, como simples lectores e investigadores, por primera vez al estudio y lectura de sus obras» (Robaina 155). El hecho es que la recepción de las memorias de Arenas ha sido más positiva que la de su narrativa posterior a *El mundo alucinante*. El sesgo político nunca falta en esas lecturas, pero es sexual, y como resultado la fijación monotemática distorsiona la riqueza del texto.

Con el pasar de los meses Arenas se conectó con el agobiante ambiente literario «latino» de Nueva York. Pronto consiguió como agente literario a Thomas Colchie, que a la sazón era muy conocido como representante y traductor de varios autores brasileños, y amigo de Rodríguez Monegal. Al decirle al cubano que tenía una copia de su *Con los ojos cerrados* (1972) me pidió que se la fotocopiera. Reinaldo decía ni siquiera haber visto una copia, y quería que ese libro formara parte de la colección *Termina el desfile* (1981), que estaba a punto de publicar. En esa ocasión hablamos de Ángel, y concordamos en que su labor de difusión era inigualable. Ángel todavía no publicaba su *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980* (1981), antología en que Arenas aceptó colaborar con un texto rescatado por su memoria y reescrito. Después de esa vez, la segunda en que hablamos en persona de Ángel fue en otra visita de Reinaldo al Center, hoy *The Americas Society*. Para en-

tonces no se vislumbraba la polémica entre Arenas y Rama que paso a relatar. Reinaldo todavía lo consideraba su amigo, y no solo por haber sacado de Cuba el manuscrito y haber publicado la primera edición de *Con los ojos cerrados*, que hoy vale comparar con los «cuentos inéditos» de *Adiós a Mamá* (1996). Reinaldo venía a nuestras oficinas para cambiar y confirmar la lista, organizada por nosotros, de colegios y centros universitarios que visitaría, el único requisito de su puesto de Escritor-en-Residencia. La obligación no era prohibitiva o excesiva, ya que el *Center* acostumbraba a escoger escritores hispanoamericanos meritorios, residentes en el área metropolitana de Nueva York, cuya labor precisaba tiempo libre para escribir y pensar. Reinaldo se conectó entonces con Lolita (Dolores) Koch, amiga cubana mutua que se convertiría en traductora de sus obras al inglés.

Durante la quinta o sexta visita Arenas me mostró una postal que le quería enviar a Ángel, y me pidió su dirección. La postal era una foto de Joan Crawford, quien sostenía en una mano unas perchas que parecían rayos de Zeus. Para esa época la hija de Crawford acababa de publicar un libro, todavía memorable, en el que pormenorizaba las crueldades de su madre. La pose de Crawford en la postal le daba la pinta de una Minerva maléfica, que miraba directamente al que recibiera la postal. Reinaldo, que para esa época me mencionaba (y se sabía) que frecuentaba la subcultura homosexual de Nueva York, en la cual la Crawford era una matriarca preferida, me dijo «Mira chico lo que le voy a enviar a Ángel». El mensaje de Reinaldo a Ángel, quien todavía no publicaba su «Reinaldo Arenas al ostracismo» en los cinco periódicos o revistas latinoamericanos en que salió, era: «No nos vayamos por las *ramas*». El pleonástico subrayado no revelaba la seriedad de la situación futura. Nunca se sabrá en verdad qué pensaba Arenas de Ángel, ya que en el fondo (lo sigo creyendo) no quería lidiar con la política, consejo que le dio Ángel por escrito en el artículo mencionado. Arenas sí publica su bilis al respecto en una carta dirigida a Miguel Riera, director de *Quimera*, texto en donde, entre otras perlas, dice: «Pero en una época como ésta, donde lo que importa no es la literatura, sino una política oportunista de la misma, tal vez el *professor* Rama ocupe un lugar prestigioso. Y ojalá que sea así, que mal no le deseo a nadie» (1986: 114). Arenas no tenía malicia, pero sus «asesores» tergiversaron los efectos reales de *Review* para que se acercara a la malicia con la locura de un rústico. Entre 1981 y 1982, cuando Princeton optó por comenzar a comprar sus papeles fui con Reinaldo y Rosario a la inauguración, vimos los documentos, lanzó una ironía sobre el estado perfecto de ciertos manuscritos de José Donoso, y me dijo «chico, ¿qué pasa con Ángel?». No supe qué decirle. Pero el mal ya estaba hecho, veremos cómo, y Ángel sería echado de Estados Unidos poco después de la fecha de la carta de Arenas a Riera, de «febrero 24 de 1983».

En su parcial e inconclusa memoria (concentrada en los últimos cinco o seis años de su vida), y en la sección dedicada a cómo salían manuscritos de Cuba, habla de sus dos primeras novelas. Termina diciendo, casi crípticamente, «También había publicado en Uruguay un libro de cuentos: *Con los ojos cerrados*» (143). Es raro que un autor para quien la memoria es una de las fuerzas motrices de su narrativa olvide una relación humana y profesional que, bajo otras circunstancias, le sirvió de mucho. Así como en la autobiografía de Rodríguez Monegal lo más notable es la pérdida de la memoria, dos prosistas canónicos, Cabrera Infante y Vargas Llosa (que han escrito notas paralelas acerca de *Antes...*) también escriben ensayos totalmente opuestos respecto a la memoria que mantienen de Rama. Pero volvamos a principios del año 1981, cuando solo se podía intuir lo que entonces ocasionaba Ángel como intelectual en la costa estadounidense que más lo conoció. Para esa época Arenas se había asociado, a pesar de sí, con un grupo de exiliados cubanos en el estado de Nueva Jersey, de fácil acceso al barrio neoyorquino de Manhattan en que vivía. Este grupo, percibido como manipulador y chantajista, giraba en torno a un panfleto mezquino, sin plusvalía de inteligencia o gusto, *Noticias del arte*. Precursor (en sus lineamientos ideológicos) de la desigual *Linden Lane*, que entiendo todavía dirige Heberto Padilla, rara vez llegó a tener ni siquiera un facsimile del tipo de colaborador que sería Arenas. Por medio de ese grupo amorfo y reacio, conectado a la *parte* de la comunidad exiliada cubana más intransigente y organizada desde focos de la Florida y Nueva Jersey, Reinaldo estableció contactos, cuyos subterfugios se protege con paranoia. Baste decir que al fin de su vida Arenas parece creer que le hubiera ido mejor sin ellos, y que no es menor el odio que reserva para esos seres y su arribismo e hipocresía en *Antes...* Allí repite con gusto que Lydia Cabrera le aconsejó irse del Miami, que para ella era «El mierdal» (312). Cuando sí se refiere brevemente a Rama, lo hace *dentro* del contexto de Miami, en la sección homónima.

Lo acusa de militante comunista y, respecto a «Reinaldo Arenas hacia el ostracismo» [sic], observa que el artículo de Ángel es cínico y ridículo, y que le hizo comprender «que la guerra comenzaba de nuevo, pero ahora bajo una forma mucho más solapada; menos terrible que la que Fidel sostenía con los intelectuales en Cuba, aunque no por ello menos siniestra» (309). Tenía razón, sobre todo respecto al bando subrepticio en que se encontraba. Como resume Bejel:

[en] *Antes que anochezca* se presenta una lucha entre el deseo sexual marginal (homosexual) y el poder político (socialista) de una manera que implica una ideología donde el deseo es una fuerza instintiva y natural cuya aspiración última consiste en liberarse de todas las fuerzas del poder, el cual es externo al deseo. En otras

palabras, en este texto se implica un deseo como fuerza pre-social cuya expresión más acabada se logra solamente cuando las presiones del poder están ausentes. De acuerdo con esta ideología, es en el 'deseo puro' donde radica la verdadera autenticidad del sujeto, el cual logra expresarse por medio de la escritura (43).

Según estipulación de Arenas a la biblioteca de la Universidad de Princeton, el bosquejo original de *Antes...*, incluido en las cajas 17-22 de la sección «Nonfiction» (su correspondencia entre 1980 y 1990, con Rama, Rodríguez Monegal y otros está en las cajas 23-26), permanecerá inaccesible al público hasta el año 2010. Así que hasta entonces no sabremos qué quiso decir en verdad, o si en efecto hay una especie de texto verídico diferente.<sup>2</sup> Arenas se mentía, y tanto él como Ángel siempre supieron que el poder estaba detrás y encima de todo lo que hacían o iban a hacer como intelectuales. Y sobre todo al llegar a Estados Unidos, estaban ante un espejo de doble lado. El sentido de la actitud ante el poder queda demostrado en un corolario necesario (lo que cuento) ante los rescates posteriores de Ángel en *Marcha*, *Hispanamérica* y *Sin Nombre*, *Texto Crítico*, *Casa de las Américas* y *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Reinaldo y su gran obra, como debe ser, sigue siendo el objeto de estudios que, como también era de esperarse, se debilitan al no profundizar en alguna política que no sea sexual.

Cuando Ángel entabló su breve relación con *Review* fue a pedido de los que trabajábamos allí. Como el intelectual orgánico y abierto que era, es seguro que no le pareció nada paradójico participar en una revista cuyos fondos principales, como los del *Center*, provenían de la Fundación Rockefeller y de varias instituciones privadas e individuos (de Norte o Sur América) que contribuyen a organizaciones no lucrativas de Estados Unidos. La meta de Ángel, reitero, era difundir la literatura latinoamericana, especialmente cuando se le proporcionaba una tribuna totalmente amplia, sin la censura que lo forzó al exilio, y que podría expandir invitando a otros intelectuales reconocidos. Entre los que invitó, Ángel consiguió colaboraciones de intelectuales exiliados (y entonces amenazados) del Cono Sur, como Cortázar y Roa Bastos. Escribió también un prólogo con el título (que traduzco) «Literatura y exilio. Fundación de la comunidad literaria latinoamericana» (1981), que Harss tradujo y publicó con seudónimo. Como «La lección intelectual de *Marcha*» (1982), el

2. Los testimonios recogidos por Nedda G. de Anhalt, *Dile que pienso en ella* (México, D.F.: Ediciones La Otra Cuba, 1999), dan un indicio de que, aun el aliado a las causas de Arenas, cree que lo que ventila en *Antes que...* es dudoso. Así, García Vega (164-165), y Gaztelu (182). Respecto a la fidelidad de Arenas a hechos reales véase también Manuel Pereira, «Reinaldo antes del alba» (54-58) y Miguel Riera, «El mundo es alucinante» (58-59), en *Quimera* 111 (julio de 1992). El tenor es diferente en los cinco testimonios recogidos en *Reinaldo Arenas*, ed. Reinaldo Sánchez (Miami: Ediciones Universal, 1994): 13-49.

de *Review* es un artículo escrito con un público estadounidense en mente. Así el peligro, como bien demuestra Machín respecto a los conceptos de «transculturación narrativa» y «ciudad letrada», es que se sigue desarticulando sus ensayos de su sentido práctico (74). A la vez, Harss, en su papel de Director de la revista, decía claramente en esa entrega que en números posteriores *Review* dedicaría sus páginas a otros exilios. Pero tal vez lo más polémico, por lo menos para el grupo cubano exiliado que protestó, fue que Harss dijera, en una nota al final del número, referida a la controvertida antología de Desnoes, *Los dispositivos en la flor* (1981), que crea lo que se crea de Fidel Castro, era innegable que podría ser un símbolo de «identidad hemisférica» de la talla de Bolívar o Martí. La presunta reacción, publicada, de Arenas no se diferencia mucho del rencor y resentimiento que opacan la brillantez ensayística que se puede encontrar en una colección como *Necesidad de libertad*.<sup>3</sup>

El número que organizaba Ángel, que correspondía al período septiembre-diciembre de 1981, salió a principios de 1982. Alrededor de febrero comenzaron a llegar anónimos al *Center*, recibimos llamadas (también anónimas, y algunas a mi domicilio) en que nos prometían vengarse de nuestro infame «comunismo» y maltrato de la comunidad cubana exiliada. Nunca supe de una célula comunista en la Park Avenue de Nueva York, o en ninguna universidad privilegiada de Estados Unidos. Ya que para mí los intelectuales cubanos del exilio eran un grupo demasiado heterogéneo, y en algunos casos un grupo preparado y capaz, no le hice mucho caso. Es más, nos llegó una carta llena de nombres sin firmas, y en algunos casos los nombrados no habrían podido firmar la carta, porque estaban muertos. Llamé a Reinaldo para averiguar por qué aparecía su nombre. Solo me dio evasivas, y me dijo entre risa e histeria que además estaba en contacto «con Rodríguez Monegal y su gente». Todo esto se concretó con creces en otro documento, que apareció en el panfleto mencionado anteriormente, *Noticias del arte*. En esa lista se acusaba a la administración del *Center*, al personal de *Review*, al Consejo Editorial, a amigos como Barrenechea y Eugenio Florit, y a colaboradores como Ángel, de ser ¡acérrimos comunistas!, usurpadores del «sueño americano», en fin, de lo que todo grupo reaccionario elabora con más imaginación que convicción. Cuando protestó cierta oligarquía latinoamericana (que daba fondos a la revista), el

3. Arenas se refiere a la compilación de Desnoes en su extenso tratado de 1982 «Los dispositivos hacia el norte» (185-214), recogido en la apasionada y valiosa (aunque escabrosa y elemental en las partes en que discurre sobre política) *Necesidad de Libertad*. El texto ocupa en verdad las páginas 190-234. No se sabe si la disposición del resto del texto y los documentos que se anexan pertenecen a Arenas o a la editorial. El desajuste producido por politizar a priori el discurso crítico se nota cuando la crítica de Arenas se ocupa más de sus referentes sexuales que de otras polémicas.

Center le dio un tirón de orejas al Programa de Literatura, acción que culminó con la paulatina renuncia de algunos de nosotros.

Llamé a Ángel, conmiseros respecto a ese tipo de protesta, y nos pareció gracioso ver tildados de comunistas a varios intelectuales y amigos cuyas señas de identidad y preferencias los ubicaban muy lejos de Cuba, peor del Moscú de entonces. Ángel retomaría este asunto en la nota publicada inicialmente con el título «Las malandanzas de Reinaldo Arenas», que salió en *El Universal* y en *Unomásuno* en 1982. El olvido de la historia, su tergiversación, la fácil manera de hacerla corresponder a sus necesidades o negarla, no solo fueron privilegio del excelente novelista que fue Arenas. Otros intelectuales latinoamericanos o latinoamericanistas también practicaron o practican ese protocolo respecto al trabajo intelectual de Rama.<sup>4</sup> Uno, al invitársele a colaborar en un homenaje póstumo a Ángel, postuló que la obra de éste todavía no había «cuajado». Cabrera Infante, de quien Arenas se ha burlado en ficción y ensayo, recuerda en *Mea Cuba* (edición de 1992, la aumentada de 1999 no nos atañe) un congreso que presencié con Ángel en Nueva Jersey, ya que éste me había pedido llevarlo después al aeropuerto Kennedy de Nueva York, para un viaje al Brasil. Dice Cabrera Infante:

Los otros dos oradores [...] eran Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal [...]. Ahora al bajar del podio y salir del hall dejé a Emir improvisando su charla en inglés. Se sabía su tema (el *Boom* y quién lo hizo) como nadie, porque él lo había visto formarse en París y fue él quien le dio nombre. Pero Emir no dominaba el inglés como dominaba el tema. Podía haber hablado en español, pero no lo hizo porque Rama no hablaba una palabra de inglés y Emir quería que Rama no entendiera lo que iba a decir. El resultado fue que Emir se preocupó demasiado por improvisar en inglés y su improvisación fue un meandro de frases hechas que van a dar a la mar de clichés. Rama, por su parte, pendía y dependía de un árbol que no era de la sabiduría sino del lugar común (250).

Cabrera Infante tiene razón respecto al inglés macarrónico e improvisación de Rodríguez Monegal (un ejemplo: nunca se supo quién le tradujo su

4. La crítica estadounidense o europea desconoce esta parte de la historia. Ángel y Rodríguez Monegal escribían cuando la diversidad cultural y seriedad de colaboradores regían la publicación, se estuviera de acuerdo o no con la dirección ideológica de las revistas en que colaboraban. Aunque la comparación entre *Casa de las Américas* y *Review* como competidores falla por no matizar el poder institucional e ideológico detrás de ellas, véase Irene Rostagno, «Casa de las Américas and the Center for Inter-American Relations: Competing for Latin American Literature», *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in the United States* (Westport: Greenwood Press, 1997), 89-144. Para la primera época de la revista cubana véase Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista Casa de las Américas (1960-1976)* (Gaithersburg/Lovaina: Hispamérica/Leuven University Press, 1996).

biografía de Borges). Como otros exiliados cubanos miopes ante cierta historia, el talentoso anglocubano tergiversa la manufactura del *boom*, que el malogrado José Donoso, entre otros, ya había constatado en las ediciones de su *Historia personal del Boom* y en ficciones autobiográficas como *La desesperanza* (1986), *Donde van a morir los elefantes* (1995), y algunos ensayos de *Artículos de incierta necesidad* (1998). Por otro lado, el trabajo de Rama sobre el *boom* es una versión mayor del texto que Cabrera Infante, aparentemente, no entendió (*verba volant, scripta manent*). De una manera u otra, estas reacciones se han convertido (respecto a la reacción intelectual ante la revolución cubana) en lo que Jorge Edwards ha llamado «enredos de cubanos» en varias revisiones de su experiencia (véase Corral 1992). Vale anotar que la versión de lo que cuenta Cabrera Infante en *Mea Cuba* es una nada elegante extensión maliciosa, con variantes, de un texto suyo de igual mal gusto. Estas versiones aparecieron (con cambios que lindan en la injuria personal o el libelo) en *Vuelta* y en un homenaje a Rodríguez Monegal. En la versión de *Mea Cuba*, refiriéndose al accidente aéreo en que falleció Ángel, Cabrera Infante dice: «El tercer y decisivo cliché ocurrió cuando el piloto colombiano le respondió al piloto automático: 'Cállate gringo!' Ese fue su epitafio: el avión se estrelló segundos más tarde. Rama, que no sabía inglés, como quería Monegal no se enteró de nada» (1992: 251). Tal vez porque la literatura hispanoamericana se escribe predominantemente en español, el grupo intelectual (más que «escuela») que creó Rama en los pocos años que enseñó en los Estados Unidos está haciendo más en esa lengua que el jardín de infantes inglés (sentido amplio) que manejaba y enseñaba a manejar Rodríguez Monegal.

La versión del artículo de Cabrera Infante aparecida en el homenaje a Rodríguez Monegal dice: «El otro [Rama] ascendió al cielo —para bajar demasiado pronto. Cuando su piloto oyó la advertencia del computador del avión que alarmado repetía 'Too low, too low', le respondió al autómatas, '¡Callate gringo!'» Esas fueron sus últimas palabras. Su pasajero, aunque insistía en vivir en Estados Unidos habría aprobado esta demagogia de altura —y de súbito descenso. Emir y yo solíamos comentar tales destinos y desatinos. Los dos, creíamos, con Poe, que «la venganza es un género literario» (1987: 41). Sin comentarios. Lo que sí quiero comentar es la actitud de Ángel, cifrada en el primer «recuerdo» de Cabrera Infante. En esa reunión sobre el *boom* es verdad que Rama, quien hablaba después de Rodríguez Monegal, se quedó a oír a éste, cuya improvisación respecto al *boom* no solo no se entendió sino que fue el objeto posterior de varios comentarios negativos y burlones. La consuetudinaria falta de preparación académica y prepotencia anecdótica del listo Rodríguez Monegal era infame entre sus estudiantes. Pero con toda justicia, se debe decir que era del tipo afectado por más de un latinoamericanista mayor (de izquierda o derecha) que ha «conocido a los autores». Lo que no vio Ca-



brera Infante es que Rama tuvo la elegancia, y responsabilidad intelectual, de preparar su texto y estar presente cuando hablaron él y Rodríguez Monegal. Cuando le tocó el turno a Ángel, comenzó manifestando que en honor al entonces milenio de la lengua española hablaría en el lenguaje más apto para un congreso hispanoamericanista. Los susodichos esperaron a que todo el mundo se sentara, de modo que se notara que se ponían de pie y se iban, porque (siguiendo la opción shakespeariana de los contrincantes) fueron a enterrar a Ángel, no a elogiarlo.

Para Rama el crítico, los Estados Unidos era un país algo subdesarrollado en materia de la relación *exacta* y vital del intelectual literario con su lengua y ambiente. Era una relación análoga a la del latinoamericano posmodernizado en ese país. Como bien arguye Machín, la articulación que hace Ángel de su proyecto intelectual con la tradición de *Marcha* «puede ser vista como una recuperación selectiva de las dos polaridades del paradigma Ariel/Calibán» (83). Para Ángel la relación entre lo que estaba de moda y lo que no, no era algo posiblemente arbitrario. Era *necesariamente* arbitrario, porque siempre que se pusieran dos cosas lado a lado una estaría de moda y la otra no. Lo que añadió Ángel a este binarismo, estudiado hoy de varias maneras, es que esa necesidad también se aplicaba a la crítica y sus modas. A la vez, sabía que los intelectuales literarios lo son, en cuanto periodistas o publicistas, quienes trabajan en los medios masivos de comunicación y en lo que se llama «las noticias»: gente que lee, analiza y produce lo que la crítica especializada o «avanzada» denomina «representaciones» e «interpretaciones». <sup>5</sup> Pero Rama se encontró en un irónico subdesarrollo estadounidense (por la subestructura positiva que ofrece el ámbito universitario) que no tiene trazas de desaparecer, lo que es más grave. Para darse cuenta de cual es la situación, hoy bastaría comparar honestamente la ingente mole informativa, gran formación y tradición literaria de que dispone el hombre de letras latinoamericano promedio, aun en situaciones precarias, con la penuria intelectual en que se mueve el computerizado latinoamericanista angloamericano promedio. <sup>6</sup> Lo mismo, o más, podía decir-

5. Parafraseo parcialmente la definición del *intelectual literario* de Lentricchia, cuya primera parte postula que ellos son: «no tan sólo los poetas, novelistas y demás escritores 'creativos' de ficción y críticos literarios según el sentido estricto del término; sino también todos los intelectuales tradicionalmente denominados humanistas; los críticos en general; y no sólo los humanistas de las universidades» (6). Señalo en otra parte (1992), con salvedades, cómo se inscribió esta definición en nuestro ámbito cuando novelistas como Vargas Llosa y Cortázar reaccionaron al caso Padilla.
6. Franco arguye y pronostica que en la América Latina contemporánea hay «una sensación de que la importancia de la *intelligentia* literaria ha disminuido y que ha sido desplazada del discurso público» (1994: 17). Aunque tiene razón respecto al impacto de las nuevas tecnologías y los nuevos auditorios que se han creado, su vaticinio peca de alarmista, especialmente si se considera que los intelectuales están entre los primeros que usurpan

se de la preparación de presuntos expertos en literatura latinoamericana, sin que no deje de mediar el poder que todo posgraduado aprende de profesores que no pueden ni quieren dar cursos en la lengua cuya literatura enseñan. Tercia Cornejo Polar, al hablar de repercusiones de la enseñanza en Estados Unidos, y aclarando que no se refiere a la nacionalidad, «tengo nostalgia por aquellas antiguas épocas en las que la primera obligación del profesor y/o estudiante de español, pero también su máximo orgullo, era dominar a la perfección el español» (72).

Ángel, por la situación precaria en que se lo colocó, nunca pudo escribir abiertamente sobre lo anterior, hecho comprensible desde el nivel humano y el poder circundante. Pero en una ocasión me llamó para pedir mi opinión respecto a un doctor profesor centro-norteamericano, que hasta hoy solo puede pensar en inglés. Lo que le parecía más curioso a Ángel era no solo su empleo de un castellano inexistente sino la prepotencia o ingenuidad de excusar el defecto por el hecho de haberse educado en departamentos de literatura hispanoamericana que enseñan en inglés, paradójicamente apoyando el reaccionario movimiento *English only* en una sociedad que a principios del siglo veintiuno no cree conveniente reconocer esa parte de su tradición multicultural. Fascinado, me preguntó irónicamente si era parte del entrenamiento típico del posgrado en literatura latinoamericana aprender solo en inglés el error de saltar de términos usados metafóricamente al paralelismo conceptual. Si Ángel viviera, y dada la experiencia estadounidense de varios de los que nos dedicamos a la crítica, tendría que repetirle el «No, también se hace en español» con que le contesté. A ese ambiente llegó, y vio en esa situación y otras parecidas espejos para los vivientes. Le sorprendió también que la atención a la obra de Felisberto Hernández aumentara considerablemente (o se iniciara) en Estados Unidos con un extenso artículo, por otro lado pionero, de Anita Barrenechea publicado en *MLN*, una prestigiosa revista universitaria. No sorprende que esa observación latinoamericanista de Rama, y sus experiencias respecto a la impotencia del español en el medio académico estadounidense, lo acercan más a las que Vargas Llosa describe con tanto tino en *Desafíos a la libertad*. Él y Ángel se dieron cuenta de que siempre hay una manera de tributo que los intelectuales deberían pagar a la historia de su época para tener el derecho de pen-

los nuevos medios para continuar su hegemonía cultural, más el hecho de que Rama es un intelectual necesario. Véase Raquel Ángel, «El ocaso del intelectual crítico: de Prometeo a Narciso», *Rebeldes y domesticados* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1992): 9-26; Claudia Gilman, «América Latina en los años setenta: surgimiento del antiintelectualismo como tópico de los intelectuales de izquierda», *Homenaje a José Martí*, ed. Susana Zanetti (La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U. de la Plata, 1994): 337-348, y Nicholas Granham, «The Media and Narratives of the Intellectual», *Media, Culture & Society*, 17. 3 (July 1995): 359-384.

sar libremente. El compromiso, lejos de inscribirse naturalmente en el derecho debido a la actividad artística, sería la estrategia más económica para no politizar el pensamiento de manera partisana.

Ángel era el intelectual autodidacta, exigente, experto en lo que hoy Edward Said llama «análisis contrapuntal», es decir, el que se lleva a cabo extendiendo nuestra lectura de los textos para incluir lo que se excluyó a la fuerza. Así vista, cada obra cultural es una visión de un momento, y debemos yuxtaponer esa visión con la de las varias revisiones que provocó más tarde. Además, uno debe conectar las estructuras de una narración a las ideas, conceptos, y experiencias en las que se apoya (1993: 67). Lo que parafraseo de Said es lo que Rama siempre hizo en la práctica, mucho antes, y que en sus propios escritos teorizó de manera similar. Un lector asiduo o primerizo de Rama se dará cuenta de que el procedimiento que retomo aquí llegó a definirlo, y a hacer fluir la riqueza de su discurso crítico. Pero para el crítico estadounidense levemente enterado del latinoamericanismo la crítica de Rama siempre «complementa» ésta u otra estrategia de críticos como Said u otros anteriores, o concluye que sus conceptos son un simple apoyo. Por esto sorprende que Jean Franco, justamente admirada por Ángel, diga de éste (a pesar de notar las diferencias): «Aunque nunca menciona a Pierre Bourdieu en sus artículos críticos, su exposición de estrategias literarias divergentes (Rulfo y Arreola) dentro de un solo campo intelectual, su reconocimiento de la distribución desigual del capital cultural como factor en la producción literaria, y su insistencia en ver la literatura como producción y práctica, recuerdan con frecuencia al sociólogo francés» (1984: 71).<sup>7</sup> Una lectura cuidadosa y completa de Rama demostrará que se debe decir y hacer lo contrario, para evitar que el empleo de la crítica en Nuestra América *no* pase de una zona de contacto oportunista (que nunca implica comunidad interpretativa) a la de contagio, que es la situación actual en el imperialismo renovado, paradójicamente, por no saber qué es o puede ser «estar al día» teóricamente en América Latina.

En una lectura mucho más profunda de Rama y su legado crítico J. E. González se concentra en el ensayo «La tecnificación narrativa» (1981). Él de-

7. Otro caso típico es el de Timothy Brennan, ex alumno de Said, en *Salman Rushdie & The Third World* (Nueva York: St. Martin's Press, 1989). Como otros comparatistas, respetuosamente recoge el concepto de *transculturación* desarrollado por Ángel, para terminar llamándolo una glosa y reemplazándolo con otro «más útil», el de *traducción* acuñado por Rushdie (59-61, *et passim*). En la crítica de sujetos primermundistas como Brennan (versus los «subalternos») la angustia del nuevo «fardo del hombre blanco» se convierte en una textualización de su solipsismo. Para ese tipo de comparatismo véase George Steiner, «What is Comparative Literature?», *No Passion Spent* (Londres: Faber and Faber, 1996): 142-159, y W.J.T. Mitchell, «Why Comparisons Are Odious», *World Literature Today*, 70. 2 (Spring 1996): 321-324.

sarrolla muy bien cómo ese ensayo, publicado durante la estadía estadounidense de Rama, lo llevó a realzar «la presencia de críticos latinoamericanos en su obra», y como consecuencia, «la presencia de las influencias ‘extranjerías’ en sus textos es disminuida, cuando no desaparece completamente, borrada por su voluntad latinoamericanista» (382). Esa voluntad es explicada diplomáticamente por De la Campa para el público básicamente estadounidense con el que tiene que lidiar, por la lengua en que publica su libro, y por funcionar como pedagogo latinoamericanista en ese país, presiones que naturalmente no se encuentran en la esfera del objeto de su estudio.<sup>8</sup> En el previsible intento crítico por encontrar siempre un palimpsesto, J. E. González considera factible leer a Rama desde la perspectiva de Adorno y Benjamin, haciendo buenas salvedades a los tres críticos. Aunque no llega a los límites de Franco, se cree obligado a ver a Rama en términos de los otros. Bien se sabe que ningún crítico escribe en un vacío, y J. E. González tiene razón al desarrollar su idea de que «El aspecto que Rama añade al debate estético sobre la función de la tecnificación en la literatura es la situación de los escritores que pertenecen a culturas fuera de la tradición de donde surgen las técnicas» (394). Y concluye que el imperialismo crítico (basado en la excesiva confianza en la tecnología extranjera que no considera las diferencias culturales) contra el que luchaba Ángel «No es una diagnosis muy original, como tampoco lo es la solución que se propone» (399). Esa categórica conclusión queda desmentida por las extensas páginas que el crítico dedica a establecer el valor de la teoría ramiana, y la originalidad que encuentra en la totalidad de «La tecnificación narrativa», que aparentemente le condujo a explayarse sobre el tema, socava su contradictorio giro deconstructivo. Aun en un esfuerzo loable como el de J. E. González, la conclusión preliminar de que «Una crítica de las teorías de Rama entonces debe comenzar por cuestionar la posición central que él le atribuye a la tecnificación y que como [sic] se ha visto hereda [sic] de la estética de la escuela de Frankfurt» (400) —rastreo que también podría iniciarse desde el ensayo de

8. Esa voluntad se nota desde hace treinta años, respecto a qué era «estar al día», necesidad que generalmente se traducía, aun en la izquierda, con cierto dependantismo. Así lo ve Julio Schwartzman, «David Viñas: la crítica como epopeya», *La irrupción de la crítica*, ed. Susana Cella, vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina* (Buenos Aires: Emecé, 1999): 147-180, quien pregunta «¿por qué una ‘actualización teórica’ sólo podía implicar el ejercicio de la importación y la traducción?; ¿por qué no podía provenir de la difusión de trabajos de Ángel Rama, Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Noé Jitrik, Adolfo Prieto...» (163). Castro-Gómez discute la necesidad de resolver la dependencia lingüístico-teórica que supedita cualquier iluminación que resulte de los modelos interdisciplinarios. Juan Guillermo Gómez, «Ángel Rama: de la cultura de la resistencia a la renovación de la crítica literaria en América Latina», *Argumentos* [Bogotá] 10-13 (1985): 225-246, es una temprana corrección a la impresión de De la Campa de que se ha escrito poco sobre Rama (122).

Heidegger sobre el origen del arte y la relación con los «preservadores» (el público)— muestra la preponderancia del «estar al día» en las interpretaciones originadas en Estados Unidos de la originalidad crítica hispanoamericana.

## LA LUCHA POR EL LEGADO

Un intento paralelo de reconocer en el trabajo de Rama la importancia que he venido dándole es el de De la Campa, aunque se ocupe de la recepción de *La ciudad letrada*, traducida al portugués once años antes que al inglés. Para De la Campa, Rama es un adelantado genial, cuyo brillante libro póstumo es «un prototipo de textualidad latinoamericana colonial, moderna, posmoderna y poscolonial» (122-123). Es decir, Ángel actuaba a la vez a favor del pasado y del presente. En su forma, *La ciudad letrada* es un verdadero ensayo (124, 142), y si De la Campa no admite que solo un colonizado que desconoce la tradición interna puede ver en el enfoque de Rama un síntoma de la necesidad de un verdadero azote posmoderno final de la inclinación latinoamericana hacia métodos críticos sociohistóricos (125), sí ve que la función de los intelectuales y la producción de capital sociosimbólico es el meollo de sus teorizaciones (134). Que, según De la Campa, Rama provea correcciones a la noción de oralidad derridiana, no es tan trascendente como que haya difundido y reordenado «el pensamiento social subalterno, la ortografía subversiva, el reino social como exceso epistémico, la modernidad periférica como ciudades realizables, las revoluciones iletradas, y los lenguajes del *graffiti*, los tangos y los corridos» (143). En todo lo anterior tiene razón De la Campa. No obstante, es notable que su examen presupone una alianza a destiempo entre Ángel y los «estudios culturales», una rentabilización de imaginarios, sin considerar el hecho, posmoderno por antonomasia, que a pesar de vivir en Estados Unidos, Ángel en verdad nunca abandonó mentalmente la inigualable complejidad de América Latina. Y tal vez de eso se trate. Grínor Rojo provee una excelente interpretación de los problemas implícitos al plegarse a la admitida textualidad ilimitada de los estudios culturales estadounidenses, sobre todo que la posición ideológica de ellos lleva hasta sus últimas consecuencias la falacia de un hablar desideologizado, «en los marginales y subalternos periféricos, que se presume que se salvaron de saber, y en los intelectuales poscoloniales, que de tanto saber estarán de vuelta a eso mismo que saben» (16).<sup>9</sup> Es decir,

9. Rojo considera correctamente que «los informantes de otrora han empezado a construirse una posición discursiva propia, cuya piedra de toque es la reivindicación a cualquier precio de su 'diferencia' profesional y personal» (13), y añade que es inquietante hacer del exilio una situación de privilegio (16). Se observa esta noción en Amy K. Kaminsky, *After*

ese «hablar» permite considerar cuánto más pudo haberse dicho y cómo pudo haberse logrado una mejor definición de conceptos, algo verdaderamente nuevo e intelectualmente honesto, más algún alcance en conclusiones que resultan incomprensibles porque no quieren decir nada.

Rama, como miembro de la cultura crítica, sí dejó que su obra intelectual entrara en una esfera mayor inteligible. Uno de sus trabajos de la época caraqueña fue organizar y revisar la traducción del francés (por profesores y alumnos de la Universidad Central), de ensayos de Barthes, Bremond, Greimas y varios otros, colectados originalmente por Claude Chabrol. La Nota Preliminar que escribe para ese libro (*Semiótica narrativa y textual*, 1978) no muestra un afrancesamiento o la dependencia que algunos críticos venezolanos consideraban innecesaria en la cultura crítica del momento. Lo que hacía Rama, contradiciendo la acusación de nacionalismo que surge de vez en cuando, era aplicar una especie de globalización no *avant la lettre* sino normal y coherente. Su pensamiento es el continuo mental que críticos como Sanín Cano, Henríquez Ureña, Reyes y Amado Alonso (al traducir con el dominicano el *Curso de lingüística general* de Saussure) proveyeron en los cuarenta para las generaciones futuras. Rama no «copiaba» a Barthes, sino que asimilaba e integraba lo que éste llamaba «crítica». Es decir, el análisis de texto que consiste en «engendrar» cierto sentido al derivarlo de una forma que es la obra» (Barthes, 64). Esa crítica se distingue de la *explicación* tradicional en la medida que desborda la exégesis (vista como la elucidación *motu proprio* y palabra por palabra del texto, el análisis semántico de cada uno de sus elementos y su «traducción» en lenguaje claro), haciendo un llamado a sistemas explicativos extratextuales y métodos constituidos (lingüísticos, estadísticos, etc.). Sin duda, Rama vio la crítica como un metadiscurso dedicado a la *comprensión* y, de manera globalizante, a la *interpretación* de textos. De esta ubicación para él la crítica cumple una de las tareas principales de la cultura: producir un conocimiento de las obras mismas. Pero la crítica que se ha apropiado de su legado, como la que quiere terminarlo, parece no haber entendido estos aspectos del desarrollo intelectual de Ángel.

Además Rama propone, sobre todo en sus artículos en torno al *boom*, que ese tipo de conocimiento crítico siempre es problemático. Ya que resulta de una acción regulada (taxonómica, programática, comparatista), es difícil someterlo a un proceso de verificación que permita, entre otras cosas, repetir ese

*Exile* (Minneapolis: U. of Minnesota P., 1999), que desatiende el papel del crítico en la escritura de la diáspora latinoamericana. Castro-Gómez también reacciona a los «estudios subalternos» y poscoloniales latinoamericanos en Estados Unidos. Complemento este análisis con un caso concreto en «Balza o el oráculo en la crítica que verdaderamente piensa», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* XXIV. 344 (agosto de 1999): 52-55.

tipo de análisis en otros contextos socioculturales. Por otro lado, él sabía que la recepción del análisis literario siempre se abre a la sospecha de que se convierta en seudociencia o vulgarización, sobre todo si se incorpora argumentos que no se domina o se hace uso abusivo de términos y conceptos. Creo que la confusión sobre la ausencia de un discurso crítico prolijo o hipertécnico en su obra se debe a la falta de entendimiento de la conceptualización que menciono, y que era la plantilla de su escritura y de su función intelectual. En una muy sensata, aunque parcial revisión descriptiva de nuestra crítica, A. González se esfuerza por otorgar a Ángel y Rodríguez Monegal cierta igualdad en la creación de la cultura crítica actual. Asevera con razón que «El enfoque de Rama para la literatura hispanoamericana siempre fue apasionadamente político (aunque no partidario). A veces, en su ferviente ‘hispanoamericanismo’ parecía volver a las ideas de los críticos telúricos, aunque su enfoque al lazo cultura-literatura en Hispanoamérica fue menos idealista que el de los críticos anteriores» (454). Por otro lado observa que para Rodríguez Monegal su estilo «fue casi siempre preciso, ingenioso, irónico —y por lo general desapasionado. Era completamente apropiado para un crítico cuyo enfoque de la literatura hispanoamericana era menos nacionalista y más ‘extraterritorial’» (455). Entre los apoyos documentales a los que recurre A. González, para favorecer a Rodríguez Monegal, no se encuentra un artículo (publicado en los setenta en la *Revista Iberoamericana*) en el que critica al chileno Jaime Concha, residente en Estados Unidos.

Rodríguez Monegal ha terminado teniendo razón, y en vida publicó una obra más trascendente y extensa que su contrincante «marxista», a quien corrigió con la detallada pasión que Vargas Llosa ha fijado magníficamente para Rama. No obstante, A. González tiene razón respecto a la posición política de Ángel, y la suya es una evaluación menos apasionada de la que todavía quiere ver en él una «actitud de izquierda».<sup>10</sup> Pero pasión es lo que se necesitaba y se necesita para llegar a la «Verdad» a que apuntaba Barthes, porque tanto éste como Rama y Rodríguez Monegal sabían que aquella Verdad no era privilegio de un país o de una cultura crítica, por globalizada que estuviera. El desvelamiento de una verdad puede servir para ocultar otra, cuando una miopía generalizada se aísla de la verdad de la misma manera que del error. Como demuestra A. González, hay otras similitudes entre Ángel y Rodríguez Monegal.

10. Me refiero al trabajo de Ruffinelli (1986), que revela bien las diferencias de sus compatriotas al trabajar (Rodríguez Monegal: veloz y descuidado; Rama: expansivo y original). La evaluación política de Ruffinelli revela la necesidad de poner en perspectiva para nuestra cultura crítica el momento (regreso de la democracia al Uruguay) y el giro ideológico de la revista en que publica su nota. Véase la visión que Rodríguez Monegal da de sí mismo en la entrevista con Ribeiro; y compárese el enfoque anglófilo de D'Allemand (1995/96) con el excelente trabajo de Fernández Ferrer.

A pesar de que éste produjo algunas de las mejores entrevistas con autores hispanoamericanos y fue uno de los primeros practicantes de la biografía moderna, el hecho es que el trabajo de Rama ha llegado a tener mayor vigencia e influencia. En el caso de ambos críticos, y más en el de Rodríguez Monegal, se aplica parte de una diatriba del crítico estadounidense Fish contra la especialización: «Pero si uno quiere hablar al público, no hay que tener títulos, curso aceptable de acreditación, departamentos de Relevancia Pública [...] y sobre todo, ninguna red de conferencias, revistas, becas y cátedras especiales que le dan a la empresa una estabilidad material» (117). Por eso, aparte de cómo se resuelve institucionalmente el problema de enseñar cultura latinoamericana en español, hay que considerar con qué argumentos éticos los nuevos culturalistas latinoamericanistas pretenden enseñar todo menos la literatura que presuntamente es su mayor especialización y por la cual fueron contratados.

Se puede decir que el problema es más profundo que situar a Rama ante otros críticos. En nuestro «subdesarrollo» críticos y lectores podemos imaginarnos géneros, leyes, cánones y principios de la teoría mayor, sin tener que mencionar el canon eurocéntrico o los calcos que hacemos de su historia literaria (Ángel se refería a «influencias, estilo, géneros preferidos, mensajes, modos de producción y de transmisión» [1980: 284]). Esto lo hizo no solo en su discusión sobre la relación entre literatura y clase social (en la introducción a *Los gauchipolíticos rioplatenses*, 1976), sino sobre todo con el concepto de la transculturación (véase Díaz Caballero; Fernández Ferrer) que analizan Franco y casi todo el que quiere dejar a un lado su vida antes de Estados Unidos. También lo llevó a cabo con la recuperación de ciertos escritos «no literarios» de Arguedas y su obra (en la mayoría de la segunda y en toda la tercera parte de su libro de 1982, *Transculturación narrativa en América Latina*), autores venezolanos, García Márquez, la poesía novohispana, y con su lectura de Martí y el contexto del siglo diecinueve, dos temas relacionados que no podremos leer sin Rama. Esto no quiere decir que siempre haya sido bien recibido. Al examinar la crítica de Rama implícita en *Una modernidad periférica* (1988) de Beatriz Sarlo, D'Allemand escribe:

El discurso de Rama es atravesado [sic] por concepciones nacionalistas, muchas veces estrechas, que en diverso grado minan su sutileza y lucidez críticas, creándole problemas metodológicos. Un ejemplo de ello es su incomodidad al abordar las literaturas de vanguardia, que Rama, claro está, no estigmatiza torpemente, pero para las que tampoco encuentra espacio dentro de lo que él considerara el paradigma propiamente 'nacional' de la literatura latinoamericana: la literatura transculturadora (1993: 31).

Todo lo contrario. Solo bajo la mira de una globalización, como la que D'Allemand asume implícitamente, se puede acusar a Rama y sus supuestos de



«nacionalista cultural». Solo cuando un crítico se refiere comparativamente (por la cultura de la cual surge) a la «extrema» nacionalización de la actitud crítica ocasionada antes del *boom*, y a la política de las luchas *actuales* por el canon, el estado de la cultura crítica parece excepcional. Si es verdad que Rama siguió las pautas occidentales de «las dos vanguardias» (señalada por Poggioli, y como subtexto de la compilación de Oscar Collazos, *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, 1970), nunca estudió lo «nacional» como algo tradicional, rural, u obligatorio. Esto se nota en su discusión de la vanguardia venezolana, la obra de Xul Solar, y los lazos que traza entre éste, Gironde, Marechal y Borges, y no menos en su atención a ese escritor tan «nacional» que era Cortázar (1986: 121). Como afirma Leenhardt:

La question que nous devons nous poser est dès lors celle-ci: quel serait le rôle intellectuel, éthique et social d'une critique post-moderne en Amérique Latine dès lors que l'on a pris en compte le fait, développé plus haut, qu'il n'existe pas de grands récits en Amérique Latine, qu'il n'y a pas davantage une société, au sens où ce terme désigne une organisation cohérente des différents éléments constitutifs d'une entité sociale, voire d'une nation, pas davantage d'ailleurs qu'il n'existe une véritable démocratie en Amérique Latine? (208).

Cierta visión reciente de Rama se debe a que el simple «contacto» negocio y apropiador angloamericano con la literatura y la crítica latinoamericanas se ha convertido en un nuevo imperialismo, parte de una lucha por el poder intelectual en la cual el latinoamericano es otra vez peón o prenda que legitima al reciénvenido y su política. Hay pocas excepciones, y en otro esfuerzo por objetivar el alcance del trabajo de Rama, a pesar de fijar el valor de su contribución a la creación de una crítica autónoma se insiste erróneamente en su «filo nacionalista» (D'Allemand 1996: 364-367). Si los que toleran ese contacto no son específica o necesariamente los «intelectuales baratos» que Vargas Llosa regaña en *El pez en el agua* (1993), sí lo son algunos comentaristas de generaciones más reciénvenidas, que con servilismo esperan las prebendas del contacto angloamericano que alguien como Benedetti ha venido demoliendo o desnudando en varios ensayos. En el clásico *Men of Ideas* (1965) el sociólogo Lewis Coser reagrupaba las posibles relaciones entre intelectuales y el poder en cuatro posiciones: 1) los intelectuales mismos están en el poder, 2) los intelectuales ejercen su influencia sobre el poder desde fuera, 3) los intelectuales desarrollan la función de legitimar el poder constituido, y 4) los intelectuales se ubican en una actitud constante de criticar el poder, bajo cualquier forma de éste, viéndolo como instrumento de varios tipos de opresión.

Bobbio observa que el límite de este tipo de tipología yace en el hecho que «mantiene la relación de los intelectuales con el poder político como si fuera el único aspecto del problema de la relación entre intelectuales y política» (147). A una tipología del tipo de Coser se le escapa lo que Bobbio llama *política de la cultura*, es decir, «la dimensión política de la cultura en sí, independientemente de los diversos modos con los cuales los intelectuales establecen una relación con el poder político» (147). Esa posibilidad de un doble funcionamiento autónomo, de los intelectuales y la cultura, es lo que logró ver Rama en el caso Arenas, y para los intelectuales en general. Precisamente, en *La ciudad letrada* abunda:

Con demasiada frecuencia, en los análisis marxistas, se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su peculiar función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas [...] por su experiencia saben que puede modificarse el tipo de mensajes que emitan sin que se altere su condición de funcionarios, y ésta deriva de una intransferible capacidad que procede de un campo que les es propio y que dominan, por el cual se les reclama servicios, que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura (30-31).

Como la tradición, los intelectuales no fueron para Rama una presencia amorfa, imponente y poco porosa. Los logros del pasado intelectual, como los de la tradición, le proveían un contexto con el cual examinar a los nuevos intelectuales, aunque haya precisado qué y quiénes eran ellos con sus acciones como con sus análisis. Para él cada intelectual no solo se dirigía a un público específico sino que también dialogaba con los anteriores. En esto, como insistió en el título de este ensayo, yace la relación especular, y en vida Arenas no pudo lograr algo similar. Es entonces imposible considerar los logros significantes de las décadas posteriores a las primeras publicaciones de Rama sin evocar no solo la «tradición» sino también «la tradición de Rama». Como varios han dicho, aunque no creo sensato verlo todo dentro del contexto decimonónico y una noción *sui géneris* de la escritura, la obra de Rama sigue siendo una fuerza incontenible *debido* a su alcance y ubicuidad. La última de esas condiciones le permite notar la multiplicidad de tradiciones en la tradición, y la manera de sacarlas del santoral crítico. Arenas, por otro lado, veía en la tradición un recurso para salvarse a sí mismo, disminuyendo la posibilidad que tiene todo intelectual literario para cifrar la experiencia del ser humano actual con su palabra y obra.

En este sentido, y porque Rama siempre supo que el espíritu de una época era una moda repleta de tradición, vale retomar a Said para entender el al-

cance intelectual mayor de Rama, no de Arenas; si no por la condición mutua de exiliados (véase *Representations of the Intellectual*, 1994, del palestino) en Estados Unidos, sí debido a su compromiso con el origen transnacional, coadyuvado por la estrategia mnemónica que Machín (87) detecta en el Rama posterior a 1973, fecha de su primer exilio. Los intelectuales y el compromiso son los polos de una dialéctica en la cual «la definición más útil de ‘compromiso’ expulsaría de su horizonte el *témoignage*, el *embrigadement* y la ‘apuesta de juego existencial’, el compromiso violento del intelectual-aventurero. Se supone por lo general que el individuo comprometido tiene una conciencia más clara de su identidad como intelectual, y que, de alguna manera, sus acciones estarán más orientadas hacia el grupo» (Schalk 24-25). Por eso Rama, como Said, siempre rechazó el «nativismo» y nacionalismo escrito o hablado, porque acudir a él sería según Said «aceptar las consecuencias del imperialismo, las divisiones raciales, religiosas y políticas impuestas por el imperialismo en sí», y abandonar la historia por esencialismos que degeneran en locuras privadas, la aceptación acrítica de estereotipos, mitos, animosidades y tradiciones alentadas por el imperialismo (1993: 228-229). Ángel era un polemista sensato, lo cual también lo aleja del subalterno que debe viajar a regañadientes con las teorías del otro cosmopolita, por querer eliminar sus paradigmas.

Para Ángel, hasta su último artículo, el peor tipo de nativismo era el tropicalismo (he ahí otra respuesta a la comparación que hace D'Allemand entre él y Sarlo), y especialmente el de los antropólogos —«no son las vías, hallazgos, polémicas y frustraciones de la antropología nuestro asunto» (1984: 98), asegura en unos de sus últimos ensayos— generalmente no latinoamericanos, que decontextualizan o supervalorizan el nativismo (véase *Transculturación narrativa...*). En *Les mots et les choses* Foucault decía que la «antropologización» es en nuestros días el gran peligro interior del saber. Ese antropologismo ingenuo e intermediario, que Ángel evitó con cautela después de haber examinado su abuso durante su estadía estadounidense, es tan peligroso como la presunta franqueza intelectual ante el Otro, sus idiosincrasias, su nación y sus literaturas. Ángel intuía que añadir disciplinas a otra rama de las humanidades le daba a cada una un giro autoconsciente, elitista, haciéndola partir de una política de la identidad simplista e irreflexiva, que convierte todo en ideología social acrítica. Para Rama la relación entre la literatura y la región, la nación y sus valores era una proposición interpretativa que se daba por sentado (1980: 296 *et passim*), y estos marcos no superaban lo que se analizaba dentro de ellos. En este sentido vale señalar otra similitud entre Ángel y Said. Si éste último arguye en otros de sus artículos la importancia de notar «los viajes de la teoría», casi se podría decir que Rama siempre viajó con la suya. Al ubicarse en el noreste de Estados Unidos lo que hizo es afinar el eclecticismo que lo caracterizaba, sobre todo bibliográficamente. Pero para sus viajes no

siempre empacaba sus maletas con el último grito teórico de los lugares que visitaba, y así lo muestran los artículos coleccionados de la que sería la última etapa de Rama, *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1993), cuyo ensayo homónimo es un artículo de 1978, modificado como el «Literature and Exile» de *Review* que vimos llevar a Arenas a otras playas.

En gran parte la postura de Ángel se debía al deseo de no replicar una actitud contigua. Se trata de que cuando un intelectual foráneo interpreta lo autóctono, latinoamericano o no, cuando dice «cuidado con todos» y goza arrogantemente del *ellos y nosotros*, «peligramos abjurar de responsabilidades tan graves como las evadidas cuando los primeros colonialistas decidieron que se le podía quitar la tierra a los pueblos colonizados, que **Otros** debían morir o convertirse en cosmopolita pobre, si era necesario, para abrirle el paso a la modernización occidental» (Torgovnick, 41). Insisto sobre este deseo de Rama ya que, hablando de la obra inicial de Tito Monterroso, dice: «[...] habiendo nacido por 1921 en Guatemala, país de los quetzales, los vibrantes huipiles, la suntuosa poesía maya, la verba inflamada de Miguel Ángel Asturias, varias dictaduras seriadas y otras muestras del esplendor lujurioso de los trópicos, ha puesto punto final al mito del tropicalismo literario» (1976: 24). Para que no se deduzca con lógica perversa que Ángel no hubiera valorado positivamente la obra de otra guatemalteca, Rigoberta Menchú, vale notar cómo termina su artículo sobre Monterroso: «Siendo la literatura de Monterroso un testimonio de radical modernización, no ha dejado de procurar una reelaboración de su cultura regional, lúcidamente asumida» (27). Dice Eagleton, «hay que señalarles a los empleados de la industria poscolonial occidental que el nativismo no debe ser romántico; que las minorías étnicas dentro de países metropolitanos no son lo mismo que la gente colonizada» (5). La crítica, sabemos, es autobiografía, y como tal puede arrancar de una selección personalísima de deslindes teóricos, citas eruditas, trasfondo hermenéutico, e incitantes metas metacríticas. Pero Ángel siempre buscaba el detalle emocional mediante el cual se revela como un intelectual que trata de encontrar un mensaje en la mezcolanza de las modas. Siempre se fija en que el problema, de la búsqueda incansable de una tónica general o generalizante, es que nunca encuentra el tipo de respuesta que se espera encontrar, situación que conduce a los intelectuales a sus luchas interpretativas.

Diferente de Arenas, Rama aprendió a contrarrestar la censura abusiva con el juicio tranquilo y el desacuerdo cortés y objetivo de su prosa («Amando y odiando leyó lo que leyó», dice Galeano en el número de *Marcha* mencionado). En círculos literarios del Uruguay y la Argentina, Venezuela, Estados Unidos y Francia, tal vez poco conocidos por ser armoniosos, Rama convirtió a muchos. En realidad tuvo, más que enemigos, abogados del diablo nada exentos de la envidia del intelectual literario. La gama de referencias, datos y

alusiones en su prosa, como se ha dicho en varios homenajes, linda con lo prodigioso. Siempre se nota en sus escritos, especialmente en libros o colecciones póstumos como *La ciudad letrada* y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), una pulsión hacia las ciencias sociales, hacia la interdisciplinariedad tan deseada y temida de los variopintos latinoamericanistas que comenzaron a practicarla con él como maestro. Pero desde mi punto de vista, su obra más importante (y donde más revela al intelectual especulario) yace en torno a la crítica cultural del género novela. Su revisión de Auerbach (en el prólogo a *Novísimos narradores...*), de propuestas y códigos genéricos en *La novela en América Latina*, de un subgénero (la novela del dictador) y sobre todo la extensa explicación pluridisciplinaria de la *cultura crítica nacional*—que he analizado en otro momento (1985) concentrándome en la versión del libro de 1972 de *Diez problemas para el novelista latinoamericano*— confirman su actitud hiperbarthesiana de ver el género novela como la biografía que no se atreve a decir su nombre. Si la novela es siempre más que una novela, y la desmesura, desborde, experiencia de límites, y tentativas diversas de drenar los mundos posibles son su dominio, el género exigía un crítico como él.<sup>11</sup> Por eso encontramos constantemente conclusiones similares a las de De la Campa, para quien Ángel ve «las grandes novelas de período del *boom* latinoamericano como intentos metatextuales de englobar una diferencia inagotable disponible solo por medio de discursos múltiples y constelaciones asincrónicas» (131).

## LA NOVELA Y EL INTELECTUAL COMO EXCESOS

Si Rama fue un crítico excesivo, cabe notar que lo fue con conocimiento de causa. Las novelas que regían el canon hispanoamericano hasta el momento de su muerte fueron, cabe ser pleonástico, excesivas, y solo alguien como Rama podía examinarlas a plenitud y de manera convincente. Si sería absurdo atribuirle a lo extenso una virtud en sí, también sería insostenible ignorar las

11. Respecto a este período, véase Jorge Ruffinelli, «Ángel Rama, *Marcha*, y la crítica literaria latinoamericana de los años 60», *Casa de las Américas* 34. 192 (julio-septiembre 1993): 30-37, y la visión somera (respecto a Ángel y la novela) de Antonio Candido, «O olhar crítico de Ángel Rama», *Recortes* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 1993): 140-147, recogida con el título «Uma Visão Latino-americana» (263-270) en Chiappini y Wolf de Aguiar, con la ventaja de un debate en torno a sus enunciados (270-276). Recuérdese el interés de Ángel en la novela-monstruo, novela-río y novela-mundo, y sus análisis de las totalizantes y enciclopédicas *La guerra del fin del mundo* y *Yo el Supremo*. Para ese tipo de novela y su canon en el siglo veinte retomo ideas de Samoyault. Respecto a la relación entre campo cultural, intelectuales y poder durante el período de la hegemonía crítica de Rama véase los trabajos de Sigal, Kohut y Vanden Berghe, en De Paepe *et al.*, y mi artículo sobre *Diez problemas...*

preguntas que impone la longitud. En su maravillosa exégesis de la novela occidental del exceso en el siglo veinte, Samoyault propone que esa condición puede darse en la materia, tiempo, lenguaje y saber. Ángel había tratado cada unas de esas vertientes en un sinnúmero de obras, y si Samoyault arguye que la idea fija de esas novelas es dar una forma a la tonalidad del mundo, él no quiso hacer menos con su crítica. Por eso su trabajo intelectual en la novela se centra también en la antropología sociológica (véase «La literatura en su marco antropológico»), en la crítica posestructuralista francesa, y en los mitos específicamente latinoamericanos; tal como demuestra en la primera parte de su obra más citada, *Transculturación narrativa...* Ahora, el aspecto repetitivo de cualquier apreciación del trabajo intelectual de Rama no es un signo de agotamiento hermenéutico, sino más bien, y sobre todo, una inevitable coincidencia ante la pobre adjetivación disponible para catalogar una obra como la suya. Aclara Samoyault que el exceso de la novela de desvíos tiende principalmente a deportar la novela a una otredad que implica que uno no la puede definir (129). De la Campa ve en las ciudades de *La ciudad letrada* un asentamiento social del exceso que nos posibilita abrir un espacio de negociación discursiva e impugnación que supera a la heteroglosia literaria (137-138). Si juntamos estos excesos con el que Rama aplica al estudio de las excesivas novelas del *boom* llegamos al tipo de clarividencia que, a veces muy a posteriori, se quiere ver en Ángel.

Sus ensayos muestran cómo perfeccionaba ese arte hoy casi adivinatorio, progresiva y seriamente, a diferencia de la frivolidad ansiosa de influencias pseudodeconstruccionistas de varios textos tardíos de Rodríguez Monegal, por ejemplo. El respeto siempre crítico de Rama por las tradiciones y los valores transnacionales es inequívoco. Precisamente, fue su inmensa capacidad de reconciliar lo mejor de las convenciones y de las estrategias interpretativas (con las innovaciones que sus parangones siguen tratando de descifrar) las que hicieron de su trabajo intelectual una fuente de confianza y admiración de sus contemporáneos y generaciones críticas subsecuentes. Como las de sus pares, algunas de sus crónicas fueron escritas bajo la presión de los suplementos literarios. Pero aun éstas revelan un trabajo disciplinado y claro en su conceptualización, fresco y libre de pedantería, sin venias gratuitas (a la estadounidense) a amigos críticos, que por lo general no saben qué es lo que hace un intelectual latinoamericano. Como dice D'Allemand en una especie de revisión de su posición anterior sobre Rama, en que de hecho muestra el legado de él a la globalización de la cultura crítica desde Nuestra América: «Poco se ha escrito acerca del proceso de *latinoamericanización* que en las últimas décadas ha vivido la crítica continental, o sobre las distintas dimensiones en que esta opera, y menos aún, sobre la significación que dentro de tal proceso tienen los trabajos de Ángel Rama» (1996, 134, subrayado mío). Es decir, como intelec-

tual literario, consciente de su relación con la esfera pública (he ahí lo que llamé «la lección de *Marcha*», que a su vez nos la impartió), Rama es vivaz y perceptivo. Paralelamente, es de notar que, aparte de entrevistas infrecuentes, lo mismo ocurre con el trabajo de críticos como Fernández Retamar, Ruffinelli, Jitrik, Mejía Duque y otros. Más que el valor intrínseco de la obra de estos (y la valorización de la crítica en general) el asunto tiene que ver con la aparente imposibilidad de un crítico para hablar de lo positivo y trascendente en otro, así le haga sombra, y con la comercialización de cierta novelística ideal para las expectativas estadounidenses.

Como parte de su lección Ángel nunca deja de mostrar el equilibrio (claro para cualquier lector) entre la evidencia de fuentes primarias, su gusto natural y el don de escoger el enfoque teórico más persuasivo, sin ser acomodaticio. Rama valora panoramas y consideraciones abstractas, aunando dato e idea en síntesis rigurosas, metodología que surge de varias fuentes. Pero la materia prima de su discurso crítico es el otro Rama: el polemista y reformista (el intelectual «laico» al que me refiero inmediatamente) cuyas obras han proveído una nueva orientación a los estudios literarios y a los que los llevan a cabo. Si para alguno Rodríguez Monegal era el «crítico necesario», para la gran mayoría Rama es el «crítico imprescindible», sobre todo en este momento de la genial impostura o las imposturas intelectuales, para prestar un par de frases. Si solo se juzgara por la manera o frecuencia con que ambos son citados después de muertos notaríamos que cuando Ángel discute una tradición literaria quiere decir la nacional latinoamericana y la tradición más amplia de influencias europeas y norteamericanas. En una balanza cultural estas no privilegian, como en Rodríguez Monegal, un peso en detrimento de otro «que copiaba y mejoraba, o se adelantaba», y que era generalmente el nuestro. Rama deploraba todo tipo de chauvinismo intelectual, y no vacilaba en anotar las deudas de Nuestra América a patrones interpretativos establecidos por la filología hispanoamericana de ascendencia alemana, filtrada por España y varios de sus exiliados en México y la Argentina. En suma, su sentido de la tradición proveía espacio para que en un marco de referencia se movieran varias obras, dialogando con las precedentes. Por eso la tradición exigía una referencia a lo reciclado (véase *Los gauchipolíticos...*), y las tendencias exigían iconoclastia y novedad. Ambos polos proveían un contexto cultural, como muestra el prólogo a *Novísimos narradores...*

Rama nunca se engañó respecto a la relación entre los intelectuales y la cultura que querían representar. En este sentido, además de ser un intelectual literario, era un intelectual laico, término acuñado por Said para distinguir entre el intelectual profesional y el amateur: «el profesional alega imparcialidad a base de una profesión y pretende ser objetivo, mientras que el amateur no actúa ni por recompensa o por satisfacer un plan de carrera inmediato sino por

un compromiso pleno con las ideas y valores en la esfera pública» (1994: 5).<sup>12</sup> Ángel nunca cometió el error de transferir el significado de intelectual laico que vale en la política al que vale en la historia del pensamiento. Respecto a todos los escritores o intelectuales sobre quienes escribió mucho, y que en cierto sentido son polos ideológicos canónicos, como Vargas Llosa y Cortázar, notó que siempre recurren a las grandes bases históricas que Nuestra América provee. En ese terreno la *cultura del discurso crítico* (término acuñado por Gouldner en *The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class* [1979]) no está exclusivamente relacionada con la lucha de clases internacional, la nueva izquierda o el neoliberalismo, o la Nueva «Traición de los intelectuales». Por ende, se puede considerar que los argumentos de un intelectual diferente como Rama presuponen la posibilidad de una realidad latinoamericana más abarcadora, cuya dominante cultural sería la ansiedad causada por una modernidad que todavía se muestra constantemente reacia a ser definida en términos precisos. Paradójicamente, él trató de encontrar esos términos en «La tecnificación narrativa» (1981), postulando que hay que modernizarse o arriesgarse a perecer. Pero más paradójicamente, nótese la reacción de los críticos cuando Vargas Llosa arguye más o menos lo mismo en todos los ensayos que conducen y terminan en *La utopía arcaica* (1996).

Para Rama, en ensayos como «Julio Cortázar: inventeur du futur», de 1980, y «*La guerra del fin del mundo*: una obra maestra del fanatismo artístico» de 1982 (y la mejor interpretación de esa novela, según Vargas Llosa), los públicos de autores como Cortázar y Vargas Llosa continuarán usándolos para producir una oposición discursiva entre aquellos escritores que representan al «pueblo», y aquellos que se oponen a quienes no pertenecen a su clase social.<sup>13</sup> Como supo ver Gramsci, «El proceso de creación de intelectuales es lar-

12. Said concluye que el intelectual verdadero es un ser laico, «Sin embargo muchos intelectuales pretenden que sus representaciones son de cosas superiores o valores máximos, que la *moralidad* comienza con su actividad en este mundo laico (donde tiene lugar) cuyos intereses sirve, cómo se conjuga con una ética consistente y universalista, cómo distingue entre poder y justicia, y qué revela de las elecciones y prioridades de uno» (1994: 13). Teniendo presente su ubicación cultural (patente en otros capítulos), véase en Bobbio, «Intelletuali e potere» (113-133) y «Della presenza della cultura e della responsabilità degli intellettuali» (135-150).
13. Como Ariel Dorfman, «José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América», *Imaginación y violencia en América Latina*, 2a. edición (Barcelona: Anagrama, 1972): 213-247; cuya comparación de las cosmovisiones de Vargas Llosa y Arguedas concluye con un saldo favorable para el último. Es una periclitada lectura lukacsiana (a pesar de sí) del viejo tema de la literatura comprometida, que Vargas Llosa discute en varios ensayos sobre Arguedas. Casi todos, muy revisados, corregidos y aumentados se publicaron como *La utopía arcaica* (México, D.F.: FCE, 1996), que reseñé en *Vuelta* XXI. 243 (febrero de 1997): 33-35. Ángel también notó las contradicciones que angustiaban a Arguedas al incluir en su selección de artículos de él (*Señores e indios*, 1976) el texto «Entre



go, difícil, lleno de contradicciones, de avances y retrocesos, de dispersiones y reagrupamientos; un proceso durante el cual *la lealtad de las masas es a menudo puesta a prueba duramente*» (334; el subrayado es mío). Aun así, Rama nunca fue un «intelectual político», esfera que reduce el uso del término laico. Fue laico en el sentido de Said, y en el sentido mediante el cual se entiende «la actitud mental y moral de la cual nació el mundo moderno, la filosofía mundana [...] la idea del progreso a través del saber y la difusión del conocimiento, y sobre todo la idea de la tolerancia de las diversas creencias, y entre éstas las diversas creencias políticas» (Bobbio 130). Estas tautologías y contradicciones, que borran las marcas del control al extremo de no llegar a saber quién controla a quién, tienen un lado fácil. Como señala Schalk respecto a las teorías de los intelectuales y el compromiso político, uno es siempre el fascista para algún otro, sobre todo entre los intelectuales académicos. Estos no le sirven para nada al oprimido, ya que su modo de producción, según Jacoby en *The Last Intellectuals* (1987), les da cierto poder; y a la vez impotencia en el *hábitus* institucional.

Fish añade que el académico, en el mejor de los casos, es un «intelectual público por un día», porque un verdadero intelectual público es *del público* y tiene la atención de éste, y sobre todo es «alguien a quien el público busca regularmente para que lo ilumine respecto a cualquier número de asuntos (o todos) y, como están las cosas hoy, el público no busca a los académicos para una sabiduría *general*» (119).<sup>14</sup> Ángel vio esa gran imposibilidad perfectamente, al analizar los comienzos de nuestra modernidad:

Más significativo y cargado de consecuencias que el elevado número de integrantes de la *ciudad letrada* [...] fue la capacidad que demostraron para institucionalizarse a partir de sus funciones específicas (dueños de la letra) procurando

el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo», originalmente de 1939, ahora recogido por Sybilla Arguedas en la antología *Indios, mestizos y señores* (Lima: Horizonte, 1989): 25-27.

14. Fish se refiere al campo estadounidense, aunque su propuesta tiene lazos con el académico latinoamericano que se encuentra en ese ámbito. Pero hay otra gran diferencia. Cuando Ángel fue a EE. UU. no disminuyó su participación en los medios que lo acercaban más a un público «general», especialmente en su periodismo. Rodríguez Monegal, en cambio, trató de asimilarse al medio literario rentable que entonces aceptaba su prosa periodística sin mayor salvedad. Compárese la obra de Fernández Retamar, quien para poner en perspectiva lo que pasa por crítica de la literatura hispanoamericana y ubicarla respecto a su obra, dice con eufemismo y reticencia: «La nomenclatura está demasiado connotada o es demasiado polémica como para valerme aquí *a la ligera* de oralidad, transculturación, heterogeneidad, literatura alternativa, subalternidad, ginocrítica y otros términos» (25, mi subrayado). Cf. el pesimismo de Cornejo Polar sobre la peligrosa jerarquía entre latinoamericanistas anglosajones e hispanoamericanos.

volverse un poder autónomo, dentro de las instituciones del poder a que pertenecieron: Audiencias, Capítulos, Seminarios, Colegios, Universidades (1984: 30).

Como dice más adelante, «No sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder» (*Ibid.*, 31). La presunta solidaridad que los académicos podemos proveer al oprimido, si se la puede discernir, es irónica e involuntaria. En última instancia, el crítico que se cree radical, como el tradicional, sirve como contrincante, como potencial seductor desarmante de los que tienen poder, privilegio y acceso a la autoridad intelectual (Merod 164). Con mayor razón entonces, Ángel solo fue excesivo en verbalizar ideas concretas, no sus fantasías. Hay que tener una gran imaginación para creer que el intelectual crítico puede dar fácilmente el paso foucaultiano/gramsciano de intelectual universal a intelectual específico, que dé la voz al no intelectual para desplazar la cultura estrictamente culta. Entre otros elogios, y concentrándose en lo que más llegó a los lectores de Ángel, bien concluye Vargas Llosa: «En esas visiones de conjunto —derroteros, evoluciones, influencias, experimentados por escuelas o generaciones de uno a otro confin— probablemente nadie —desde la audaz sinopsis que intentó Henríquez Ureña, *Historia de la Cultura en América Hispánica* (1946)— ha superado a Ángel Rama» (378).

Ángel logró ver las sutilezas del contexto mayor, y su periplo en el noreste estadounidense agudizó su percepción. Es más, escribió sobre ellas alejándose del modelo del intelectual latinoamericano de ese momento (véase el artículo sobre «Los disidentes» publicado en cinco partes en *El Universal* de Caracas en 1982). No obstante esta situación, habrá quienes deseen discutir las «contradicciones» de Ángel durante su estadía estadounidense, pero tendrán que lidiar objetivamente con sus propias autobiografías y crítica, como reacción a aquéllas. El trabajo de Ángel, barómetro, lección y paradigma intelectual latinoamericano, tiene que ver, en última instancia, con el misterio de la creatividad, con el enigma de la personalidad y la alquimia de sobrevivir las articulaciones intelectuales de las formaciones y paradigmas nacionales o populares. Sin duda, otros intelectuales literarios han establecido pautas interpretativas todavía vigentes. No obstante, la gama al identificar tendencias, fenómenos y sucesos simultáneos que ilustran cambios fundamentales en la literariedad latinoamericana es, aun en el año 2000, el monopolio apacible de Rama. Su obra nos enseña que los elementos discursivos, especialmente los de la pragmática que quiere proponer el intelectual del montón, son determinantes solo en términos de supuestos metafísicos. Estos le preocupan menos a los subalternos que a los que escriben acerca de ellos, inventándolos de acuerdo a lo que pida el mercado crítico angloamericano.

Ángel hubiera bienvenido las posibilidades que conllevan nociones como «subalterno», «heterogeneidad» o «cultura popular», porque siempre las intu-

yó (véase Leenhardt), o las expresó con términos diferentes, como Henríquez Ureña y Reyes antes de él. No obstante, los que lo conocieron bien serían los primeros en manifestar una salvedad: Ángel hubiera puesto en perspectiva la prontitud y descuido con que se ha querido establecer esos términos como palimpsestos del manual del usuario crítico latinoamericano, perspectiva actualizada por Rojo. Pienso, basándome en los ejes de su obra, que hubiera hecho lo mismo con la fascinación de la posmodernidad, y notado que las explicaciones de ella se dan en una secuencia previsible. Primero viene la explicación en términos neorománticos, con la defensa del carácter único del que interpreta. Sigue la explicación en términos de absolutos ideológicos, especialmente en una época en que las diferencias son menos marcadas. Y por último viene la explicación en términos de la inutilidad de toda explicación (cf. Eagleton). Rama ya intuía, también, que la fascinación por la «cultura popular» del académico estadounidense se resiste a la consistencia y coherencia, y que con la fijación en «borrar» fronteras, límites y bordes se confunde la diferencia semántica entre cultura y sociedad masivas. Para Ángel la cultura popular existió siempre y es más participatoria que la cultura masiva, que puede degenerar en fascismo. Como a Arenas, su paso por la costa este estadounidense le hizo ver con creces que el atrincheramiento académico estadounidense no acepta discrepancias con sus ideas recibidas o dictados. Por esto la obra de Rama nos enseña, sobre todo, a evitar la peligrosa zona de contagio que solo beneficia a los que la proponen.

Respecto al sueño académico estadounidense de que su versión de los «estudios culturales» acerque a los intelectuales a un público general, algo calcaído oficiosamente hoy por desconocidos latinoamericanistas residentes en Estados Unidos, Fish pregunta con don de lo obvio «¿Cómo puede el trabajo de los estudios culturales, conducido en el espacio profesional de la academia, llevar a cabo el cambio de la cultura que estudia?» (122). Este cuestionamiento ha sido remachado a su vez por Machín, cuando opone el sentido práctico interdisciplinario de Rama al sentido vagamente interdisciplinario de los estudios culturales angloamericanos.<sup>15</sup> Cornejo Polar añade: «me temo mucho

15. Entiéndase la «política» de los estudios culturales en su uso tardío-marxista. Es decir, uno puede estar de acuerdo con la meta y sin embargo preguntar por qué se insiste en etiquetar el trabajo de los estudios culturales como político. Aunque la política sea el medio, el principio que urge que se actúe hacia una meta es ético o moral. La pobreza conceptual, derivativa y reiterativa, se ve en recientes descubrimientos lapidarios de la «crítica cultural»: «Múltiples saberes parciales y discontinuos comenzaron a rebatir la fundamentación universal del conocimiento 'superior' y 'trascendente', 'objetivo' y 'verdadero'; saberes polémicamente articulados desde los márgenes de la razón filosófica occidental-dominante que cuestionan sus divisiones, exclusiones y prejuicios», en Nelly Richard, «¿Qué es la Crítica Cultural?», *El Mercurio, Artes y Letras*, 1 de agosto de 1999, 2. Para los vicios de los es-

que los estudios culturales, poscoloniales y/o subalternos no han calibrado lo que implica el practicar esas disciplinas en una sola lengua (72). No detallo aquí reacciones afines de Beatriz Sarlo, quien en varios estudios arguye que todo parece indicar que como latinoamericanos debemos producir objetos para el análisis cultural, mientras otros, básicamente europeos, tienen el derecho de producir objetos para la crítica del arte. Con la desaparición de Rama la versión hispanoamericana del intelectual con una «cultura común» (cuando el consenso intelectual no puede ser grande debido a la estatificación temporal e institucional) se encuentra en vías de extinción. Por eso se traduce su obra crítica al inglés, no la de sus compatriotas contemporáneos. Como primer nuevo intelectual público que cumple la función social de serlo, Rama actúa al margen del concepto gramsciano de hegemonía y nos permite contestar las adivinanzas de nuestras obsesiones, tristezas, triunfos y aberraciones que otros quieren interpretar por y sin nosotros.

Vi a Arenas justo antes de que muriera, en la presentación en The Americas Society de *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasma y realidad* (1990), ensayos críticos sobre su obra compilados por una amiga cubana mutua, Perla Rozencvaig, y Julio Hernández-Miyares. Nuestras miradas coincidieron, y me lanzó una sonrisa debilitada, y me hizo de la mano. Pero no hablamos. La última vez que vi a Ángel fue en un viaje a la Biblioteca del Congreso en Washington (local favorito de su cultura estadounidense). Le llevaba un libro sobre el pintor Jim Dine que me había encargado Marta. Afectuoso como siempre, no dejó de sonreír y bromear. Pero aquella sonrisa decía más sobre el intelectual y escritor que en verdad se adaptó al noreste estadounidense y su cultura, digan lo que digan los que se concertaron para que la dejara, aun cuando en verdad nunca llegaron a tratarlo o conocerlo en persona (a mí me tocó traducir al español la defensa que hizo de él Arthur Miller en la revista *Harper's* de Nueva York). Tampoco se saca nada pensando y escribiendo sobre una especie de «Ángel nuestro», exclusivamente nacional, como muestran «homenajes» recientes en que las lecturas «extranjeras» de Rama parecen un elemento añadido por la fuerza de la percepción del poder del crítico foráneo. No era lo que quería ni hizo Rama durante su vida. Ser un intelectual no es verse ante el espejo para ver a los que se parecen a uno, ni una cualidad o tara que uno conserva obligatoriamente toda su vida. Rama no se vengaba o comenzaba rumores; y rehusaba acusar a nadie o exigir compensación, actitud tan de moda en la crítica confesional de hoy. Al asumir el pensamiento como riesgo durante toda su vida y en toda su obra Ángel llegó hasta el punto que le quitó la vida. Tanto él como Arenas se ha convertido en emblema de la manera en que

la crítica usufructa lo que le conviene, lo cual tal vez siempre se ha hecho. La diferencia es que al comenzar el 2000 no se detecta la mínima ética o autoanálisis total en esos actos.

## TRABAJOS CITADOS

- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de Libertad*. México, D.F.: Kosmos, 1986.
- *Antes que anochezca. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Barthes, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- Bejel, Emilio. «Antes que anochezca: autobiografía de un disidente cubano homosexual». *Hispanérica* [Maryland] XXV. 74 (agosto 1996): 29-45.
- Bobbio, Norberto. *Il dubbio e la scelta*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1993.
- Cabrera Infante, Guillermo. «Cuando Emir estaba vivo». *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Ed. Roberto Andreón. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1987: 37-43.
- *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés/Cambio 16, 1992.
- Castro-Gómez, Santiago. «Modernidad, latinoamericanismo y globalización». *Cuadernos Americanos* [México] XII. 67 (enero-febrero 1998): 187-213.
- Cornejo Polar, Antonio. «Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora». *Kipus* [Quito] 6 (I semestre/1997): 69-73.
- Corral, Wilfrido H. «Diez problemas para el novelista latinoamericano y la cultura crítica nacional». *Texto crítico* [Xalapa] X. 31/32 (enero-agosto de 1985): 271-297.
- «Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History». *American Literary History* [Oxford UP] IV. 3 (Fall 1992): 489-516.
- Chiappini, Ligia y Flavio Wolf de Aguiar, ed. *Literatura e história na América Latina*. Sao Paulo: U. de Sao Paulo/Centro Ángel Rama, 1993.
- D'Allemand, Patricia. «Hacia una crítica literaria latinoamericana: nacionalismo y cultura en el discurso de Beatriz Sarlo». *Estudios* [Caracas] 1. 2 (1993): 27-40.
- «Urban Literary Production and Latin American Criticism». *Bulletin of Latin American Research* [Londres] 15. 3 (1996): 359-369.
- «Ángel Rama: el discurso de la transculturación». *Nuevo texto crítico* [Stanford] VIII. 16/17 (julio 1995 a junio 1996): 133-151.
- De la Campa, Román. «The Lettered City: Power and Writing in Latin America». *Latin Americanism*. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1999: 121-147.
- De Paepe, Christian et al., ed. *Literatura y poder*. Lovaina: Leuven UP, 1995.
- Díaz Caballero, Jesús. «Ángel Rama, última entrevista». *Fin de siglo* [Lima] 3 (abril de 1988): 3-26.
- Eagleton, Terry. «In the Gaudy Supermarket». *London Review of Books* [Londres] 21. 10 (13 may 1999): 3-6.
- Fernández Ferrer, Antonio. «La olla prodigiosa: sobre el concepto de transculturación en Fernando Ortiz y Ángel Rama como aportación para el estudio de la dicotomía universalismo-localismo en la literatura hispanoamericana». *Diversidad socio-*

- cultural en la literatura hispanoamericana*, ed. de Carmen de Mora. Sevilla: U. de Sevilla, 1995: 115-127.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Primera edición completa. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Fish, Stanley. *Professional Correctness*. Oxford: Clarendon/Oxford UP, 1995.
- Franco, Jean. «Ángel Rama y la transculturación narrativa en América Latina». *NN*. [San Juan] 14. 3 (abril-junio 1984): 68-73.
- «What's Left of the Intelligentsia?: The Uncertain Future of the Printed Word». *NACLA Report on the Americas* [Nueva York] 28. 2 (sept./oct. 1994): 16-21, 44.
- González, Aníbal. «Literary Criticism in Spanish America». *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. Ed. R. González Echevarría y E. Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge UP, 1996: 425-457.
- González, José Eduardo. «¿El fin de la modernización literaria?: técnica y tecnología en la crítica de Ángel Rama». *MLN* [Baltimore] 113. 2 (march 1998): 380-406.
- Gramsci, Antonio. *An Antonio Gramsci Reader*. Trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith. Ed. David Forgacs. Nueva York: Schocken, 1988.
- Leenhardt, Jacques. «Ángel Rama, une figure clé de la critique latino-américaine». *Nuevo texto crítico* 7. 14/15 (julio 1994-junio 1995): 201-209.
- Lentricchia, Frank. *Criticism and Social Change*. Chicago: U. of Chicago P., 1983.
- Machín, Horacio. «Ángel Rama y 'La lección intelectual de Marcha'». VV. AA., *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: IILI, U. de Pittsburgh, 1997: 71-94.
- Merod, Jim. *The Political Responsibility of the Critic*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1987.
- Rama, Ángel. «Un fabulista para nuestro tiempo». *Monterroso* Ed. Jorge Rufinelli. Xalapa: CILL, U. Veracruzana, 1976: 23-27.
- «Prólogo». Rubén Darío, *Poesía*. Ed. de Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977: ix-lit.
- «Littérature et révolution». *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*. Ed. Jacques Leenhardt. Paris: Union Générale d'Éditions, 1980: 281-303.
- «Reinaldo Arenas al ostracismo». *Eco* [Bogotá] 38/3. 231 (enero 1981): 332-336.
- «Founding the Latin American Literary Community». Trad. «Pamela Pye». *Review* [Nueva York] XI. 30 (september/december 1981): 10-13.
- «La tecnificación narrativa». *Hispamérica* X. 30 (diciembre 1981): 29-82.
- «La literatura en su marco antropológico». *Cuadernos hispanoamericanos* [Madrid] 407 (1984): 95-101.
- *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- *La novela en América Latina*. Xalapa, México: Fundación Ángel Rama/U. Veracruzana, 1986.
- *The Lettered City*. Trad. John Charles Chasteen. Durham: Duke UP, 1996.
- Ribeiro, Leo Gilson. «Entrevista com Emir Rodríguez Monegal: Um projeto de integração». *O Continente Submerso*. São Paulo: Best Seller, 1988: 23-34.
- Robaina, Tomás. «Carta acerca de *Antes que anochezca*, autobiografía de Reinaldo Arenas». *Journal of Hispanic Research* [Londres], I. 1 (Autumn 1992): 152-156.

- Rojas, Grínor. «Crítica del canon, estudios culturales, estudios poscoloniales y estudios latinoamericanos: una convivencia difícil». *Kipus* [Quito] 6 (I semestre/1997): 5-17.
- Ruffinelli, Jorge. «Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. Notas para un paralelo imposible». *Brecha* [Montevideo] (10 de enero de 1986): 30-31.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993.
- «Gods That Always Fail». *Raritan* [Nueva Jersey] 13. 4 (Spring 1994): 1-14.
- Samoyault, Tiphaine. *Excès du roman*. París: Maurice Nadeau, 1999.
- Schalk, David L. *The Spectrum of Political Engagement*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Schavelzon, Guillermo. «Ángel Rama, visión del editor». *Sábado de Unomásuno* [México D.F.] 319 (10 de diciembre de 1983): 7.
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive*. Chicago: U. of Chicago P., 1990.
- Vargas Llosa, Mario. «Ángel Rama: la pasión y la crítica». *Contra viento y marea, II* (1972-1983). Barcelona: Seix Barral, 1986: 376-380.

## CUERPOS RITUALES COMO MEMORIA SUBALTERNA ANDINA EN UN DIBUJO DE GUAMAN POMA DE AYALA

---

Michael J. Horswell

---

Entre los sujetos indígenas de la zona andina marginalizados por la invasión y subsiguiente colonización española, figuraban practicantes de ritos sexuales que asombraron a los europeos. La represión violenta que sufrían estos sujetos casi borró unas prácticas sagradas que se confundían, en las interpretaciones de los españoles, con las prácticas vulgares de la lujuria católica. El propósito de este artículo es recuperar el conocimiento sobre una subjetividad ritual que los españoles denominaron *sodomita* y cuyos comportamientos culturales fueron perseguidos durante los primeros años de la colonia. Enfoco en la estrategia discursiva de Felipe Guaman Poma de Ayala, quien nos dejó la única representación gráfica, hecha por un indígena andino, de tal sujeto. Además de analizar textos coloniales, acudo a estudios etnográficos contemporáneos para interpretar mejor el paradigma cultural de los sujetos andinos prehispánicos y de la época colonial bajo el cual el cuerpo se convertía en un *significante cultural* en las prácticas sexuales de ciertos ritos del Tawantinsuyu. ¿Pueden interpretarse los actos simbólicos de ritos sexuales no-normativos como valores culturales necesarios para la recreación cultural comunitaria en el contexto ritual andino? ¿Qué estrategias discursivas emplearon los informantes y escritores indígenas para transmitir este conocimiento corporal? Quisiera proponer que las actuaciones o *performances* corporales de subjetividades rituales son fragmentos importantes de la memoria colectiva, que al reconsiderarlos, nos inspiran nuevas interpretaciones de género y sexualidad en la cultura andina. También nos sugieren la necesidad de plantear unos ajustes teóricos al término interpretativo, *transculturación*, un modo de análisis que ayuda a explicar las transformaciones en la subjetividad de los sujetos rituales bajo consideración en este estudio.



La metáfora fundamental de Fernando Ortiz en su definición del término, *transculturación* proveniente de la escuela de Malinowski, es la cópula heterosexual: «en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos» (96-97). Quisiera poner en cuestión esta metáfora para poder aprovechar el uso del término *transculturación* en la teorización de ciertos sujetos que veo como participantes importantes en la reproducción cultural que ocurre en los Andes.<sup>1</sup> Sin embargo, los sujetos de este estudio no corresponden al paradigma heterosexual hegemónico; de hecho, rompen con la concepción bipolar de género sexual que suele discutirse en la crítica sobre los Andes.<sup>2</sup> El concepto conocido como la complementariedad de género sexual no se puede entender como la oposición de absolutos sino la negociación entre dos fuerzas vitales como son la masculinidad y la feminidad. Un aspecto de esta negociación es la presencia en el ámbito ritual andino de sujetos que yo llamo de tercer género sexual, es decir, ni hombres ni mujeres, sino subjetividades con sus propias características y funciones simbólicas en la cosmología y en la reproducción cultural.<sup>3</sup> Vemos cómo prácticas sexuales simbólicas no procreantes y el travestismo funcionan como signos corporales en los ámbitos rituales de la zona, tanto en la época prehispánica como en la época colonial y hasta hoy en día. Sobre todo apreciamos cómo el cuerpo travestido se vuelve un significativo cultural subalterno en la memoria transculturada del pueblo.

Para recuperar a sujetos como los practicantes rituales de tercer género, y por ende, prácticas culturales no normativas desde una perspectiva occidental, es necesario tener en cuenta que el género y la sexualidad son significaciones, o sea, la relación entre signos y símbolos en contextos determinados. Partiendo del concepto de que el género y la sexualidad no existen antes del discurso o acción social, entendemos que estas categorías de comportamiento humano y por ende la representación literaria de ello no responden a esencias pre-discursivas sino que son *performativas*. Es decir, género sexual no es algo

1. Sylvia Spitta ha reconocido cómo el uso del término de Ortiz ignora las relaciones de poder entre hombres y mujeres, especialmente en el contexto colonial (6). Mi objetivo es ampliar esta premisa para reconocer las limitaciones de la metáfora familiar para dar cuenta de ciertas manifestaciones culturales que no corresponden al modelo procreante heterosexual.
2. Para estudios de la complementariedad de género, véase Silverblatt, Isbell, Rostworowski, Bolin.
3. Para la teoría sobre sujetos de tercer género en otras culturas del mundo, véase Herdt, Roscoe y Williams. Para estudios históricos del contexto andino sobre estos sujetos, que se conocen en la crítica reciente como *berdaches*, consúltese Arboleda, Trexler, y Ugarteche. Mi tesis doctoral (Horswell, 1997) analiza cada una de estas contribuciones y propone una interpretación alternativa.

que meramente somos, sino algo que hacemos. Género sexual es un producto de repeticiones, estilizaciones, actuaciones, etc., que asume la apariencia de sustancia a lo largo de mucho tiempo. Para entender sujetos marginados como son los practicantes de ritos sexuales en los Andes coloniales, un concepto del poder en relación con la representación del cuerpo es fundamental. Judith Butler nos recuerda que «el sujeto se constituye por medio de la fuerza de exclusión y abyección, un proceso que produce un Otro constitutivo, un Otro abyecto que es, desde luego, parte del sujeto dominante como su repudiación fundadora» (3). Lo que queda en el discurso colonial son fragmentos de la subjetividad ritual, descripciones parciales que se figuran como Otros abyectos en relación con los sujetos dominantes, estos sean españoles moralizadores, ladinos convertidos para ser *buenos cristianos*, o mestizos que tratan de armonizar entre las dos culturas.

Entender el choque corporal entre las culturas que se enfrentaban en la zona andina es estudiar el concepto que cada cultura tenía de los cuerpos y cómo el cuerpo figuraba en la cosmovisión de cada cultura. Es un lugar común decir que en el renacimiento europeo hay un redescubrimiento del cuerpo humano y una integración del cuerpo con el alma y de la belleza moral y la belleza física. La secularización europea del cuerpo es contemporáneo al individualismo que surge en la época. La privatización del cuerpo acompaña este fenómeno social. El cuerpo privado se divorcia de las instituciones colectivistas; solo quedan símbolos de un cuerpo colectivista. El cuerpo, tanto en los restos de la sociedad medieval (las órdenes monásticas, las órdenes militares) como en la nueva sociedad secular, se convierte en una entidad privada que tiene que ser vestida, regulada, domesticada.<sup>4</sup> El uso público del cuerpo se caracteriza por ser idólatra, inmoral, bárbaro. En los Andes del principio del siglo XVI, todavía existía una cultura colectivista, en la cual el cuerpo figuraba como un símbolo importante en la re-creación de la cultura a través de ritos y ceremonias, costumbres y prácticas culturales netamente públicas.<sup>5</sup> Podemos pensar en las ceremonias, descritas por los cronistas, en las cuales el cuerpo se figura como el símbolo principal. Por ejemplo, los sacrificios humanos, los *taquis* o danzas rituales, los ritos que cuidaban los difuntos momificados, etc. Podemos apreciar en fuentes indígenas, como el manuscrito de Huarochirí el uso público del cuerpo en ritos de índole agrícola, en los cuales, a pesar de la auto-censura del narrador por la presencia del extirpador padre Ávila, observamos una

4. Para una historia concisa de los paradigmas europeos del cuerpo desde la edad clásica, véase *The Body Social*, por Anthony Synnott, especialmente capítulo uno.

5. Aunque su estudio no abarca toda la complejidad de las relaciones de género y sexualidad, Constance Classen, en su *Inca Cosmology and the Human Body*, reconoce que «en la cosmología incaica el cuerpo servía como símbolo y mediador entre estructuras y procesos cósmicos por medio de sus propias estructuras y procesos» (3, traducción mía).

celebración y un uso simbólico de la sexualidad humana. Por ejemplo, el canto-danza asociado con la pascua de Chaupinamca, «Casayaco», se expresaba por medio de una sensualidad corporal (bailes de participantes desnudos, veneración del pene, etc.) que inspiraba «la maduración del mundo» (64). Al llegar los españoles al Perú, hay un choque instantáneo entre las dos maneras de ver el cuerpo. El desconcierto que les causó ver a los indígenas practicar ciertos ritos de índole sexual, como el de Chaupinamca, que no solo rompían con las nuevas tendencias del uso del cuerpo privado sino también rompían con el decoro sexual del ascetismo católico que aún regía en la cultura misionera de la colonia, se relacionaba con una de las grandes batallas discursivas de la historia colonial: la justificación de la Conquista.

Quisiera limitarme al ejemplo de los llamados *sodomitas* y travestíes que aparecen en varias crónicas de los siglos XVI y XVII, porque mi hipótesis es que son ellos, en muchos de los casos, practicantes rituales en la reproducción cultural andina y significantes complejos de la cosmovisión andina. Son los significantes los que sufren en el proceso de *transculturación* que empieza con los primeros escritos coloniales, que los relegan a posiciones subalternas y abyectas. Los inscriben en el discurso colonial como degenerados en términos reconocibles para los lectores europeos. El epíteto más común en la historiografía colonial es *sodomita*, un epíteto que se vuelve tropo colonial útil en la justificación de la conquista.<sup>6</sup> Una de las primeras reacciones españolas a la diferencia sexual en el Perú se encuentra en la crónica de la expedición de Pizarro en la costa ecuatoriana, escrita por Juan Ruiz de Arce. Al observar que unas mujeres cacicas gobernaban la zona, Ruiz de Arce impugna a los hombres de la zona, ligando una noción de su poca hombría con sus calificaciones de ellos como «gente muy bellaca —son todos sométicos— no ay principal que no trayga quatro o cinco pajes muy galanes. Estos tiene por mancebos» (32). Además de simbólicamente posicionar a los indígenas en roles subordinados a los conquistadores masculinizados, el cronista sutilmente implanta en la imaginación de los lectores europeos posibles justificaciones por la conquista que los españoles emprenderán poco tiempo después. Recordemos que Juan Ginés de Sepúlveda, en su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (1547) suscribía a nociones de la ley de la naturaleza de Aristóteles cuya ideología de género sexual estaba clara en cuanto a la superioridad del hombre sobre la mujer, lo masculino sobre lo femenino. Esta jerarquía se fundamentaba en que «lo natural y justo es que el alma domine el cuerpo, que la razón presida el apetito» (83). Este rechazo de lo corporal, de las pasiones, que se identifican con lo femenino, con lo inferior, se traduce en la segunda

6. Jonathan Goldberg fue uno de los primeros en reconocer que la sodomía se había vuelto un tropo colonial en las escrituras de los primeros siglos de la colonización.

justificación de la conquista: «La segunda causa que justifica la guerra contra los bárbaros es que sus pecados, impiedades, y torpezas son tan nefandos y tan aborrecidos por Dios, que ofendido principalmente con ellos, destruyó con el diluvio universal a todos los mortales exceptuando a Noé y a unos pocos inocentes» (113). Unas líneas después se clarifica que la sodomía es una de las torpezas que Sepúlveda tiene en mente al escribir la segunda causa: debido «al pecado de torpeza nefanda cayó del cielo fuego y azufre y destruyó a Sodoma y Gomorra» (113). El tema se discutirá en varias otras historias andinas, entre ellas las de Pedro Cieza de León. Cieza nos deja la descripción más explícita del uso ceremonial de la sodomía entre los andinos, que le dio el misionero dominico Domingo de Santo Tomás:

Verdad es, que generalmente entre los serranos et Yungas ha el demonio introducido este vicio debaxo de specie de sanctidad. Y es, que cada templo o adoratorio principal tiene vn hombre o dos, o más: según es el ydolo. Los cuales andan vestidos como mugeres dende [sic] el teimpo que eran niños, y hablaan como tales: y en su manera, trage, y todo lo demás remedaan a las mugeres. Con estos casi como por vía de sanctidad y religión tienen las fiestas y días principales su ayuntamiento carnal y torpe: especialmente los señores y principales. Esto sé porque he castigado a dos: el vno de los indios de la sierra, que estaua para este efecto en un templo que ellos llaman Guaca de la prouincia de los Conchucos, término de la ciudad de Guánuco: el otro era en la prouincia de Chinchá indios de su magestad (199-200).

Aquí observamos cómo el cuerpo se usaba en ritos sexuales durante días festivos, en los espacios sagrados de los Andes, las huacas. Es importante notar que no es cualquier cuerpo ritualizado, sino el de un varón vestido de mujer. Veremos más adelante la presencia del travestismo en otros ritos especiales. Por ahora, podemos empezar a desarrollar una noción de un tercer género en los ámbitos rituales andinos, un sujeto que se conforma a la definición que el jesuita y lexicólogo Ludovico Bertonio transcribe en su diccionario ayмара de la zona del lago Titicaca: «*Huaussa, Keussa, Ipa*: Uno que vive, viste, habla, y trabaja como mo muger, y es paciente en el pecado nefando, al modo que antiguamente solía aver muchos en esta tierra» (154). Este sujeto de tercer género parece tener antecedentes muy remotos en la zona andina, según estudios de Manuel Arboleda, por ejemplo, sobre los Moche, cuya cerámica y guacos representan hombres travestidos participando en actos sexuales con otros hombres.

Ya vimos en el pasaje de Santo Tomás que los misioneros castigaban a estos sujetos desde el principio de la colonización. Una vez consolidada y nominalmente justificada la conquista, los colonizadores empiezan a regular los cuerpos de los indígenas andinos tal como imponían sus normas en otras áreas

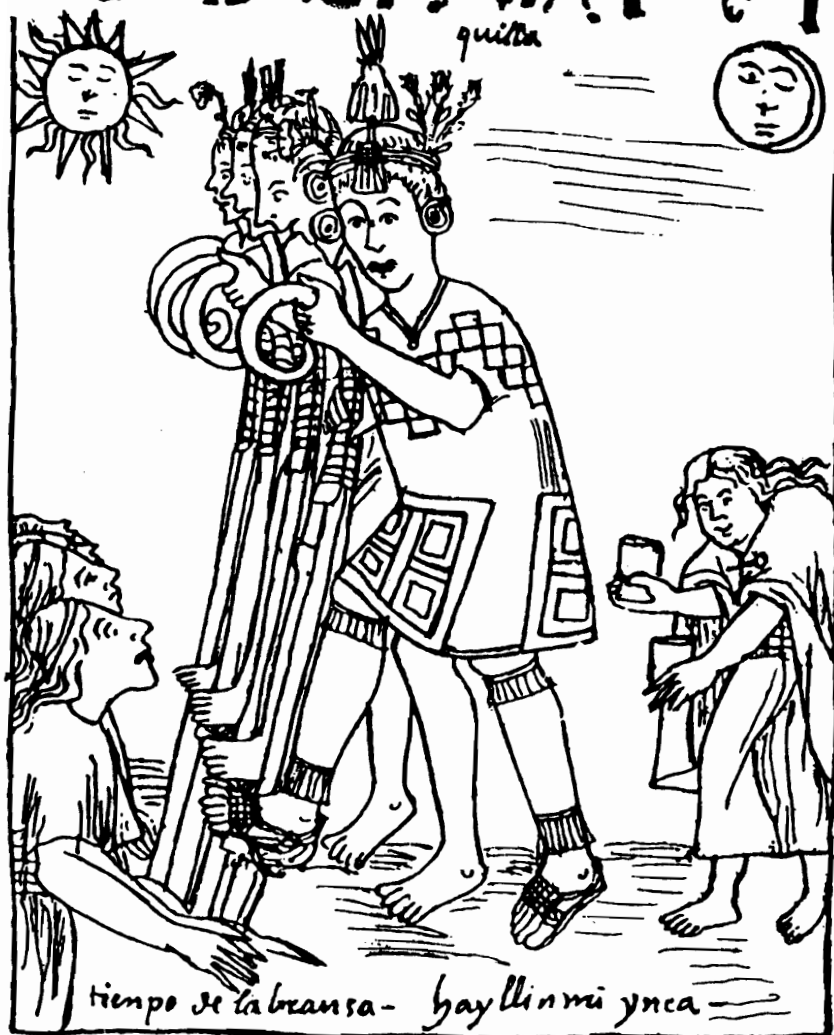
del régimen. Esta regulación se lleva a cabo de dos modos principales, por los misioneros y por las autoridades civiles. Estos discursos contribuyen a la *transculturación* de conceptos de género y sexualidad y empiezan a fijar una imagen abyecta de la sexualidad no-normativa de los indígenas. La historia del castigo divino de los sodomitas junto a otras enseñanzas de moralidad cristiana se difunden por los Andes por medio de los catecismos y los sermones de los misioneros católicos. Los confesionarios incluyen preguntas sobre la sexualidad de los recién convertidos, incluyendo interrogaciones sobre la sodomía.<sup>7</sup> Algunas ordenanzas que imponían los corregidores y otras autoridades coloniales se preocupaban por las distinciones del género sexual entre los sujetos indígenas. Dos ordenanzas de la Visita de Gregorio Gonzales de Cuenca en las provincias norteñas de Trujillo, Huánaco, y Chachapoyas en 1566 bastan para entender el disgusto de los españoles con la ambigüedad sexual que percibían entre los indígenas. La primera prohibía que los varones llevaran «cabellos largos como las indias» para que «haya diferencia entre los varones a las mujeres» (150).<sup>8</sup> Los transgresores de esta ley estaban sujetos a trasquiladuras públicas. La segunda ordenanza relevante al control del género sexual en la colonia se dirige al tema del travestismo indígena y esta norma traía castigos más severos:

Yten si algun yndio condujere en (h)abito de yndia o yndia en (h)abito de yndio los dichos alcaldes los prendan y por la primera vez le den çient açotes y los tresquilen publicam(en)te y por segunda sean atados seis (h)oras a un palo en el tianguex a vista de todos y por la tercera vez con la ynformaçion preso lo remitan al corregidor del ualle o a los alcaldes hordinarios de la Villa de Santiago de Miraflores para que hagan justiçia dellos conforme a derecho... (131).

Las dos ordenanzas evidencian una preocupación por el control del cuerpo indígena, con una diferenciación de los géneros sexuales, tal vez para prohibir el uso del cuerpo travestido en los ritos y ceremonias que los andinos practicaban. Estas sanciones contribuían a la *transculturación* de los conceptos indígenas del género y la sexualidad. La manera progresiva con la cual aplicaban las censuras sugiere que los sujetos indígenas resistían el cambio forzoso de sus costumbres y prácticas, aun cuando fueron amenazados con castigos físicos muy severos. En este contexto podemos apreciar la estrategia discursiva de un narrador andino que dejó en su obra dos representaciones gráficas del travestismo en el ámbito ritual andino.

7. Para estudios sobre el tema de la sodomía en los confesionarios, véase Harrison (1992, 1993) y capítulo 5 de mi tesis doctoral.
8. Estas ordenanzas han sido publicadas por María Rostworowski en su estudio «Algunos comentarios hechos a las ordenanzas del Doctor Cuenca».

# AGOSTO CHACRAIAPUI



tiempo de la bransa - hayllinmi yuca -

guera

«Agosto Chacraiapui», dibujo No. 250,  
en la Nueva crónica y buen gobierno, de Guaman Poma de Ayala.

Felipe Guaman Poma de Ayala, en el texto escrito de su *Nueva corónica y buen gobierno*, no habla de sodomitas, y solo en una ocasión menciona el travestismo. Sin embargo, nos dejó dos dibujos que podrían ser interpretados como un registro de la memoria de la presencia de tercer género en ámbitos rituales. En este estudio me voy a limitar a solo uno de los dos dibujos, el que representa la fiesta andina de *chacrayupay*, del mes de agosto, cuando se prepara la tierra para sembrar maíz [Figura 1].<sup>9</sup> En el texto que lo acompaña, Guaman Poma menciona los sacrificios que hacían a las huacas y los cantos de las chacras, los *haylli*, que cantaban y bailaban en este período de celebración y anticipación de las cosechas que vendrán. Aunque el texto no da detalles sobre los ritos de sembrada, el dibujo registra la participación de una fila de hombres y una de mujeres, cada una cumpliendo con su rol especial. Se nota la simetría que predomina en la composición del dibujo, una organización gráfica que corresponde a la complementariedad de género sexual que predomina en la cosmovisión andina. Los hombres rompen la tierra con sus *lampas* mientras las mujeres siembran las semillas. Presenciando el procedimiento ritual están el sol y la luna, otros símbolos de género sexual que recuerdan el dibujo cosmológico de Santacruz Pachacuti cuya representación del cosmos andino se divide estrictamente por dos esferas, una masculina y otra femenina.<sup>10</sup> Guaman Poma se cuidó mucho en su reproducción de la simetría de género invocada en la ceremonia. Hay cuatro hombres y cuatro mujeres. Los hombres penetran la tierra simultáneamente mientras que las mujeres los miran y cubren las semillas con la tierra. La única diferencia entre los ocho labradores rituales es la vestimenta del hombre en el primer plano del dibujo, cuyos *tocapu* y tocado lo distinguen como Inca. Sin embargo, la simetría de género se quiebra por la presencia de un tercer sujeto, la persona que se acerca desde el lado de la luna con dos *queros*, o vasos ceremoniales. ¿Quién es esta figura y qué rol cumple en la ceremonia? Quisiera proponer que no la consideremos ni de un género ni del otro, sino de un tercer género: un sujeto ritual cuya presencia sirve de intermediario entre las dos esferas masculinas y femeninas.

Lo que me permite proponer tal lectura son varias investigaciones etnográficas que describen sujetos parecidos en contextos rituales similares al rito

9. El segundo dibujo que nos dejó Guaman Poma representa más explícitamente un rito en el cual hombres se vestían de mujeres. En este caso se trata de otro grupo étnico, no relacionado con los Incas y que pertenecía a Andesuyo. Se presenta la fiesta «Caia Caia Uarmi Auca» junto a otras de regiones periféricas al Cuzco (323-324: 242). Para mi análisis de este dibujo, véase «Toward an Andean Theory of Ritual Same-Sex Sexuality and Third Gender Subjectivity».

10. Para un estudio del dibujo cosmológico de Santacruz Pachacuti, véase Harrison (1989, 66-71).

que Guaman Poma representó hace más de 400 años. Billie Jean Isbell describe como en un *chacrayupay* de los 1960 y 70, en un pueblo del sur andino, observó a «un hombre vestido de mujer, con la cara pintada de negro, siembra la plaza con los restos del maíz encontrados en las ollas usadas para preparar chicha» (*To Defend Ourselves* 206). Etnógrafos Ed y Christine Franquemont han escrito sobre la participación del *waylaka* en los *mujonomientos* de Chincheros, cuando las autoridades de los ayllus se juntan para re-establecer las fronteras entre ayllus en la región.<sup>11</sup> Según los Franquemont, los hombres y las mujeres se separan en dos grupos, representando la división sexual complementaria.

Un participante central en la celebración es el *waylaka*, un hombre que recita poemas humorísticos y discursos sobre la historia de las piedras que marcan las fronteras del ayllu, y que baila con una bandera blanca. El *waylaka* se viste como travestí, con ropa de mujer de Chincheros. Lleva dos *llijllas*, una abrochada por un *tupu* de plata y el otro es colgado por los hombros y atado en frente del cuerpo. El segundo *llijlla* simboliza un cargo ritual, indicando que el *waylaka* tiene una responsabilidad especial u obligación para la fiesta (19-20).

Los etnógrafos no explican el significado del travestismo en la ceremonia, pero su descripción ilustra la simetría de género presente con los grupos de mujeres separadas de los hombres y el *waylaka*, cuyo cuerpo-significante de un tercer género aparece como intermediario entre los dos géneros complementarios.

Otra fuente etnográfica nos da una pista más sobre la participación de sujetos de tercer género en ceremonias importantes. Inge Bolin ha observado en los ritos asociados con *casarakuy*, o casamiento andino, en la comunidad Chilliuaní, la participación de dos padrinos, uno denominado *hatun padrino* y el otro, *ara padrino*, y dos madrinas de la misma división simbólica. También les acompañan diez *yana uyakuna*, hombres bailarines con sus caras pintadas de negro que hacen bromas con voces falsetes. Cinco de los *yana uyakuna* se visten de mujer y con sus parejas hacen parodia de la pareja matrimonial, hasta que fingen el acto sexual. Los informantes de la comunidad le explicaron a Bolin que los *yana uyakuna* son protectores de la pareja y que el color negro de sus caras pintadas posibilita la protección por ser un color fuerte (139). Las voces falsetes con las cuales pronuncian sus bromas y cantos también simbolizan su conexión con la fuerza sobrenatural que les permite proteger a la pareja durante el ritual que une a los dos géneros, que crea el *quariwarmi*.

Lo que *chacrayupay*, *mujonomiento*, y *casarakuy* tienen en común es que son momentos liminales en la vida de los participantes, tiempos en que la di-

11. Esta descripción aparece en el estudio de textiles de Paracas hecho por Ann Paul.



visión del mundo en dos esferas de género requiere la intermediación por parte de seres simbólicamente de un tercer género. En los tres ritos contemporáneos el cuerpo sirve de símbolo para invocar una intermediación entre las fuerzas procreantes de los dos géneros sexuales. Tristan Platt, en su estudio *Espejos y maíz*, explora cómo el concepto quechua de *yanantin*, que se puede entender como el emparejamiento simétrico de entidades contrarias, como son los hombres y las mujeres en el contexto de la pareja conyugal, requiere la participación simbólica de parejas del mismo sexo de diferentes ayllus, que simétricamente son los reflejos perfectos el uno del otro. Platt también reconoce la ambigüedad sexual presente en los ritos de reproducción cultural.

Los diferentes elementos de la actuación de las subjetividades de tercer género que encontramos en la etnografía contemporánea son *performances* o actuaciones que corresponden a la realidad actual de la cultura de género de los Andes, cuyos modelos originales se encuentran en la antigüedad. Hablar en voces falsetes aparece como una práctica cultural de las épocas prehispánicas y colonial. Por ejemplo, el jesuita Pablo José Arriaga en su manual, *Extirpación de la idolatría del Perú* (1621), observó ritos agrícolas en los cuales practicantes rituales, *Parianas*, hablaban en voz de mujer (207). El diccionario de Bertonio registra un vocablo especial para la transexualización vocal: «*cutita chacha*: hombre que habla con voz mugeril» (61). También nos deja Bertonio la palabra aymara *memillaatha* o *memillachatha* que significaba «disfrazar a uno en habito de muchacha, commo si fuesen en danzas o mascarar» (221). Tanto como para las voces falsetes, el travestismo ritual tenía su propio vocabulario especializado, indicador de su lugar en la cultura de género andina.

Finalmente, tal vez el fragmento más llamativo de la historiografía andina colonial es uno que sugiere el rol sagrado que el sujeto de tercer género tenía en la cultura andina. Juan de Santacruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua, en su *Relación de antigüedades deste reyno del Perú* (1613), narra que después de sus conquistas expansionistas, Pachacuti Inga Yupangui volvió al Cuzco a encontrar a su padre viejo y enfermo. Después de realizar diversos ritos, incluyendo el Capac Raymi y ceremonias asociadas con el nacimiento de su hijo, el Inca mandó que «los curacas y mitmais trae a chuqui chinchay, animal muy pintado de todos los colores. Dizen que era apo de los otorongos, en cuya guarda da a los ermofraditas, yndios de dos naturas» (f 21-f22; 224-225). El choquechinchay también aparece en el dibujo cosmológico de Santacruz Pachacuti y los estudiosos, como Harrison y Urton han confirmado la asociación entre este apo y un culto a una constelación estelar de la Amazonía, representada por un puma. Al designar al choquechinchay el protector de los hermafroditas, o indios de dos géneros, podemos imaginar que Santacruz Pachacuti se refería a los sujetos de tercer género que yo he tratado de recuperar de los fragmentos del discurso colonial. «Hermafrodita» es un término común que los cro-

nistas utilizaron para describir a estas subjetividades. Otra vez, durante un tiempo liminal de la cultura prehispánica, cuando una generación incaica se moría y otra nacía, hay necesidad de la presencia de una fuerza sobrenatural asociada con la ambigüedad sexual, tal vez un intermediario entre las fuerzas masculinas y femeninas.

Volviendo al dibujo de Guaman Poma, podemos apreciar la ambigüedad de la figura que rompe con la simetría de los labradores rituales. Viste una *llij-lla* cerrada con un *tupú*, indicando el cargo especial que tiene en la ceremonia. La presencia de los queros es otra coincidencia con las etnografías contemporáneas. En el contexto colonial de la persecución de la ambigüedad sexual mencionada arriba, Guaman Poma acude a la representación gráfica del cuerpo travestido para recordar la importancia ritual del tercer género, intermediario necesario en el momento liminal de *chacrayupay*. Es un código subalterno empleado para preservar en la memoria una práctica cultural que no quería describir en el texto en sí. Rolena Adorno ha identificado en la *Nueva Corónica*, una doble representación de figuras y temas andinos, una estrategia discursiva que Guaman Poma emplea para crear credibilidad en sus dos públicos lectores, los andinos y los cristianos (131).<sup>12</sup> Para el rey español, su lector explícito, Guaman Poma se distancia de la cultura andina; sin embargo, deja en los dibujos y en partes del texto, claves simbólicas inteligibles solo para un lector conocedor de la cultura andina. Lo que no representa aquí ni en el resto de su texto es el acto sexual que otras fuentes asociaban con el tercer género. ¿Por qué el silencio? ¿Quién mejor que Guaman Poma entender los peligros de las prácticas sagradas andinas en el contexto de la extirpación de idolatría? El dibujo se convierte en un espacio alternativo de representación que permite la comunicación de una memoria subalterna de prácticas rituales que estaban en pleno proceso de transculturación, un proceso violento y traumático.

En conclusión, como hemos visto en la etnografía contemporánea, las actuaciones de sujetos rituales mantienen ciertas afinidades con las de las épocas prehispánica y colonial. Son reiteraciones de subjetividades anteriores que han pasado por las influencias de la *transculturación*, pero que siguen expresando valores andinos importantes. La sabiduría con la cual los andinos reconocían el valor positivo y necesario de la ambigüedad de género y sexualidad es digna de recuperar, y útil como modelo de hacer cultura aún hoy en día. No podemos escuchar las voces marginadas de los *Ipas* o *Keussas*, es decir los sujetos de tercer género de la época colonial, sin embargo, sus cuerpos representados en los textos historiográficos y en el dibujo de Guaman Poma siguen co-

12. Para su estudio del punto de vista que establece Guaman Poma de Ayala, consulte *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, especialmente capítulo 5.

municándonos los valores andinos que informan las relaciones de género y sexualidad hasta el fin de este milenio.

## TRABAJOS CITADOS

- Adorno, Rolena. *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Arboleda, Manuel. «Representaciones Artísticas de actividades homoeróticas en la cerámica Moche». *Boletín de Lima* 16-17-18, edición especial (1981): 98-107.
- Arriaga, Pablo José de. *La extirpación de la idolatría del Perú*. 1621. In *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. Francisco Esteve Barba. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 209. Madrid: Atlas, 1968.
- Bertonio, P. Ludovico. *Vocabulario de la lengua aymara*. 1612. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1984.
- Bolin, Inge. *Rituals of Respect: The Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. New York: Routledge, 1993.
- Cieza de León, Pedro de. *La crónica del Perú. Primera parte*. 1553. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995.
- Classen, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1993.
- Dioses y hombres de Huarochiri. Trad. José María Arguedas. México: Siglo XXI Editores, 1966.
- Goldberg, Johnathan. «Sodomy in the New World: Anthropologies Old and New». *Social Text* 9 (1991): 45-56.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o del Inca*. 1608. Ed. Ruth Moya. Quito: Corporación Editora Nacional, 1993.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. 1615. Ed. Franklin Pease G.Y. Translations by Jan Szeminski. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Harrison, Regina. «Confesando el pecado en los Andes: del siglo XVI hacia nuestros días». *Revista crítica de literatura latinoamericana* 19. 37 (1993): 169-185.
- . *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- . «'True' Confessions: Quechua and the Spanish Cultural Encounters in the Vice-royalty of Peru». College Park: University of Maryland Latin American Studies Center Series, No. 5, 1992.
- Herdt, Gilbert. *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Diamorphism in Culture and History*. New York: Zone Books, 1994.
- Horswell, Michael J. «Third Gender, Tropes of Sexuality, and Transculturation in Colonial Andean Historiography». Diss. U. of Maryland at College Park, 1997.

- «Toward an Andean Theory of Ritual Same-Sex Sexuality and Third Gender Subjunctivity». *Male Homosexuality in Colonial Latin America*. Peter Sigal, ed. (Forthcoming).
- Isbell, Billie Jean. «La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina». *Estudios Andinos* 5 (1976): 37-56.
- *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: U. of Texas P., 1978.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*. 1940. Barcelona: Ariel, 1973.
- Paul, Anne. *Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru*. Norman, OK: U. of Oklahoma P., 1990.
- Platt, Tristan. *Especios y maíz: temas de la estructura simbólica andina*. Cuadernos de Investigación CIPCA No. 10. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), 1976.
- Roscoe, Will. *Changing Ones: Third and Fourth Genders in Native North America*. New York: St. Martins Press, 1998.
- Rostworowski de Diez Canseco, María. *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.
- «Algunos comentarios hechos a las ordenanzas del Doctor Cuenca». *Historia y cultura* 9 (1975): 119-154.
- Ruiz de Arce, Juan. *Servicios en Indias*. Madrid, 1933.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Juan de. *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*. 1613. Eds. Pierre Duviols and César Itier. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 1993.
- Sepúlveda, Juan Ginés de. *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. 1547. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton: Princeton UP, 1987.
- Spitta, Sylvia. *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Houston: Rice UP, 1995.
- Synnott, Anthony. *The Body Social: Symbolism, Self, and Society*. London: Routledge, 1993.
- Trexler, Richard C. *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Ugarteche, Oscar. *Historia, sexo, y cultura en el Perú*. Lima: Abraxas Editorial, S. A., 1993.
- Urbano, Henrique. *Wiracocha y Ayar: Héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales «Bartolomé de las Casas», 1981.
- Valera, Blas. *De las costumbres antiguas de los naturales del Perú*. Varios: *Antigüedades del Perú*. 1590. Eds. Henrique Urbano and Ana Sánchez. Madrid: Historia 16, 1992.
- Williams, Walter L. *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*. Boston: Beacon Press, 1986.
- Zuidema, R. Tom. *Inca Civilization in Cuzco*. Trans. Jean-Jacques Decoster. Austin: U. of Texas P., 1990.

## **CUMANDÁ: UNA LECTURA POSCOLONIAL**

Michael Handelsman

### **ACOTACIONES PRELIMINARES**

Por ser una de las novelas fundacionales de la literatura ecuatoriana, toda reflexión sobre la identidad nacional vista a través de las letras del país, ha de detenerse en *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, novela romántica por excelencia tanto al nivel nacional como al latinoamericano (Sommer 237-240). La paradoja que se enfrenta al leer *Cumandá* radica en estar ante una novela que pertenece a un proyecto de construcción nacional mediante el cual se había resaltado la tradición hispánico-católica como «lo nacional», al mismo tiempo que se había relegado a las mayorías «naturales» del país en formación a un estado «salvaje» y exótico. Muchos son los críticos y comentaristas que ya han señalado dicha paradoja, junto con otros aciertos y defectos de la novela de Mera. Con la esperanza de ofrecer a continuación una lectura complementaria a lo que otros ya han analizado, pretendo concentrarme en la decisión autorial de «matar» al personaje Cumandá, y así, sugerir que el proyecto nacional asimilacionista de Mera ya contenía inconscientemente las semillas de una nacionalidad multicultural y pluralista que, en los últimos años del siglo XX, ha estado ganando fuerza tanto en el Ecuador como en el resto de América.

Aunque se puede insistir con justa razón que la muerte de Cumandá obedeció conocidas fórmulas románticas de la época, creo que es necesario retomar al personaje y explorar más a fondo las implicaciones de ser Cumandá una joven blanca que fue asimilada y refuncionalizada por los indígenas. Como contraparte de un proyecto hegemonícamente nacional y profundamente arraigado en el concepto colonialista de «civilización y barbarie», propongo que un posible mensaje latente de la novela es que la asimilación y la integra-

ción pueden ocurrir en dos sentidos: por un lado, desde los blancomestizos hacia los indígenas y, por otro, desde los indígenas hacia los blancomestizos. En efecto, he aquí el peligro potencial de *Cumandá*. El concepto que Mera tenía de la nación se fundamentó en la superioridad de los «blancos» ya que todo indio, cristiano o no, era un salvaje. Haber aceptado la legitimidad de la experiencia de *Cumandá* pudiera haberse leído como una aceptación de la «igualdad» de los indígenas. Frente a ese peligro, Mera mantuvo a *Cumandá* en un estado «exótico» e «idealizado», negando la posibilidad de alternativas no europeas dentro de su interpretación de la nación ecuatoriana. Hay que recordar que aunque el cristianismo era fundamental para Mera y su concepto de la nación, *Cumandá* sí había aceptado al «buen Dios». Por lo tanto, lo que Mera no pudo reconciliar fue la posibilidad de que lo indígena pudiera «conquistar» culturalmente a una blanca, hija natural de la clase terrateniente de la época. Es decir, una conversión formal al cristianismo de parte de *Cumandá* no hubiera anulado su identidad cultural indígena, un fenómeno que podía haber sugerido otra concepción de la nación, una que fuera más afín con la deseada nación híbrida y plurinacional del poscolonialismo actual.

Pese a las conocidísimas intenciones homogeneizadoras de Mera al escribir *Cumandá*, mi análisis parte de la noción expuesta por Wilson Harris, novelista y crítico de Guyana, quien ha afirmado que cada texto contiene las semillas de «comunidad» que mientras crecen en la mente del lector, hacen trizas a la dialéctica aparentemente ineludible y predeterminada de la historia. Según la formulación teórica de Harris, la hibridez del presente lucha constantemente por liberarse de un pasado anclado en una supuesta limpieza de sangre que privilegió «lo puro» frente a su contrario amenazante, «lo compuesto». Dicha hibridez «reemplaza una linealidad temporal con una pluralidad espacial» (en Ashcroft, *et al.*, 35-36).<sup>1</sup> De manera que, la hibridez latente de *Cumandá* se deja ver en las muchas contradicciones y ambivalencias del texto, y por lo tanto, a los 120 años de su publicación, se descubre que la realidad heterogénea de la nación supera todo intento de homogeneizarla.

A manera de ilustración, me remito solamente a dos momentos de la novela en que el armazón conceptual que Mera tenía de la nación revela fisuras (i.e., dudas, contradicciones, ambivalencias) que permiten una nueva lectura. El primero que vale comentar ocurre cuando el padre Orozco le pide al rival indígena, Tubón, que acepte a Dios antes de morir. Según el texto:

1. Las traducciones al español de todas las citas originalmente escritas en inglés son mías. En muchos casos, las traducciones son resúmenes de las ideas principales, y por eso, no he empleado las comillas de la documentación tradicional. Al final de cada referencia, sin embargo, he incluido la nota bibliográfica correspondiente.

Pero el anciano abre otra vez los ojos y mira ya con ternura al Padre; quiere hablar y no puede; dos lágrimas ruedan por sus quemadas mejillas.

—¡Llora! —dice el misionero— ¡Lágrimas salvadoras! ¡Lágrimas de bendición y prendas de eterna salud! (186-187)

Lo que urge destacar aquí es que la supuesta reconciliación entre Tubón y Orozco es una interpretación del misionero más que un triunfo del cristianismo. Tubón no dio ninguna palabra de aceptación, y ante su silencio, Orozco se apropió de la palabra para relatar la historia según lo que más le convenía. A pesar de su aparente control de la situación, sin embargo, a Orozco le entró la duda, dándose cuenta de que su «historia oficial» se resquebrajaba ante una posible venganza de Tubón, un indígena rebelde hasta la muerte. Al prepararse a salvar a su hija extraviada de una muerte ritual de los paloras, Orozco comprendió que había demorado mucho: «Y una voz interior le dice ...: '¡Quizá es ya tarde! ¡Quizá Tubón te ha sido funesto hasta en su muerte: te ha detenido el deseo de salvarle y esta dilación habrá causado la muerte de Julia!'» (187). La medida en que el silencio de Tubón haya constituido un acto de resistencia contra la dominación del sacerdote puede leerse como una metonimia de una nación híbrida que siempre ha mantenido viva la posibilidad de subvertir proyectos nacionales exclusivistas.

Un segundo momento de la novela que sirve para poner de relieve posibles alternativas interpretativas al proyecto meriano de la nación sucede al final, cuando Orozco se esforzó por consolar a su hijo, Carlos, señalándole que la muerte de su amada fue oportuna ya que se había evitado el pecado del incesto. Carlos, poeta iluso y romántico por excelencia, respondió que su amor por Cumandá/Julia fue «el amor fraternal elevado a su mayor perfección. Hermanos habríamos sido tan unidos y felices como amantes o esposos: Cumandá y el blanco, avenidos a la sencilla existencia de las selvas, habrían sido siempre tus hijos, siempre Julia y Carlos, tiernas reliquias de tu adorada Carmen, de tus castos amores de otro tiempo ...» (193-194). No parece casual que Carlos sea el personaje principal que describe con autoridad el sentido de su relación con Cumandá. La explicación de un idealista romántico le resta a Cumandá toda posibilidad de ser algo más que un personaje estereotípico del romanticismo decimonónico (i.e., exótico, idealizado, inalcanzable, fatalmente trágico).

Según mi lectura, la verdadera importancia del personaje, Cumandá, se encuentra precisamente entre los extremos del incesto y el amor fraternal y puro. Cumandá constituye un personaje híbrido en busca de nuevas definiciones de su identidad personal y de su lugar en el mundo. A diferencia del pensamiento dualista y binario de Mera que fortaleció las jerarquías del poder oficial de la época y que congeló la naturaleza de las relaciones entre las diversas

gentes del país, la hibridez sugerida por Cumandá implica una fluidez de conceptos que se caracterizan por una constante renegociación de posibles sentidos y definiciones. Por eso, Carlos se equivocó cuando insistió en «la sencilla existencia de las selvas», por una parte, y en el amor fraternal que prometió que ambos «habrían sido siempre ... Julia y Carlos», por otra parte. Una mentalidad formada en un mundo estático y rígidamente dividido entre polos opuestos no podía comprender ni la complejidad de la selva, especialmente en vista de su contacto creciente con influencias extranjeras, ni el hecho de que Julia dejó de existir años atrás (por lo menos en términos culturales y psicológicos), imposibilitando un retorno a aquellos «castos amores de otro tiempo» de Orozco.

En efecto, los dos momentos de la novela que acabo de comentar reflejan las contradicciones inherentes a una estructura narrativa dualista (i.e., «civilización y barbarie», Cumandá/Julia, Orozco como terrateniente y como misionero, Tubón/Tongana, salvajes y buenos salvajes) que ha ofuscado la hibridez compleja del mundo narrado y, por extensión, de la nación a la cual Mera interpretaba. Lo que interesa aquí es analizar cómo una novela que fue construida sobre «una concepción inmovilista de la realidad social que dio lugar a una ideología conservadora, no sólo opuesta a los cambios sino también restauradora de un orden anacrónico», según ha anotado Juan Valdano (en Pazos, 38-39), puede leerse como su propio contradiscurso. Este tipo de lectura recuerda a Cornejo Polar (además de Wilson Harris ya citado arriba) quien, al reflexionar sobre algunas novelas latinoamericanas del siglo XIX y «la retórica del nacionalismo naciente», constató que dicha retórica «tiene mucho que ver con el problema de una identidad no resuelta y que tal vez no puede resolverse más que contraviniendo, al menos indirectamente, algún oscuro tabú» (122-123). En lo que respecta a *Cumandá*, creo que aquel «oscuro tabú» puede ser la posibilidad latente de una nación pluralista, enterrada en las fisuras propias del proyecto dualista y jerárquico de Mera (y de todos los detentadores del poder tradicional) que, en vísperas del tercer milenio, reclama una lectura poscolonial y liberadora.

## EL CONTEXTO DE UNA LECTURA POSCOLONIAL

Julio Pazos, editor de la colección de ensayos intitulada *Juan León Mera (Una visión actual)*, puntualizó que «El mundo que hoy vivimos se encuentra exactamente en la encrucijada de la homogeneidad y la diversidad, signos que se oponen, que han sobrepasado el pensar teórico y que han provocado los más sangrientos enfrentamientos étnico-políticos» (10). No estará demás señalar que esa misma «encrucijada» citada por Pazos es la que hace *Cuman-*



da un texto tan actual. Concretamente, cuando en la novela Orozco tenía que decidir si iba a devolver o no a Cumandá a los paloras para que ella muriera según las costumbres de la comunidad jíbara, un indígena converso y amigo le indicó al misionero: «La costumbre es ley sagrada para los jíbaros, y quieren cumplirla: que la cumplan. ¿Con qué derecho lo impediremos?, ¿somos acaso dueño [sic] de sus costumbres y leyes?» (165). Ante ese concepto de tolerancia y aceptación de las diferencias culturales, Orozco respondió con vehemencia: «—Oh hijo— ... lo impediremos con el derecho de la humanidad, con el derecho de racionales, con el derecho de cristianos! Somos dueños de impedir la injusticia y la iniquidad» (165). En efecto, convergen el momento de la escritura de Mera y el de la lectura de hoy.

Es de notar que Pazos continuó su descripción de la actualidad, puntualizando: «El quichua y la población que lo habla son, en cuanto a su derecho a existir, a participar y a ser respetados, los signos de nuestra postmodernidad» (10). Mientras que Pazos planteó el enfrentamiento sociocultural en términos de «nuestra postmodernidad», he preferido emplear el término, «postcolonial», que además de abordar la misma conflictividad que se acaba de citar, también sugiere una continuidad de condiciones sociohistóricas ancladas en un proceso imperialista que corre desde el momento mismo de la colonización y llega hasta el presente (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2). Según han afirmado los autores de *The Empire Writes Back*, la cultura poscolonial es inevitablemente un fenómeno híbrido comprendiendo una relación dialéctica entre el injerto de sistemas culturales europeos y una ontología nativa con su impulso de crear o recrear una identidad local independiente. Además, no es posible ni descubrir ni volver a una pureza cultural absoluta de una época precolonial, ni tampoco es posible crear formaciones nacionales o regionales enteramente independientes de su implicación histórica en la empresa colonial europea (195-196). Esta misma condición híbrida de rastros coloniales y aspiraciones independentistas claramente caracteriza *Cumandá* como un texto integral del poscolonialismo. Desde la carta dirigida a la Real Academia de la Lengua Española con que Mera inició su novela se patentizan las vacilaciones entre el deseo de establecer lo novedoso de América y la necesidad de ser aceptado por los mentores europeos. De una manera parecida, *Cumandá* funciona de acuerdo a dos códigos aparentemente contradictorios que, en el fondo, han de entenderse como complementarios. Por un lado, la novela era una expresión de una nueva nación en busca de su propia identidad; por otro lado, la nueva nación se entendía como una extensión de la empresa colonial, en cuanto a la incorporación de los indígenas al proyecto blancomestizo ya comentado arriba.

Indudablemente, uno de los méritos principales de *Cumandá* radica en haber reproducido «las tensiones de su tiempo» (Pazos 14). Como es conoci-

do, Mera buscó en la evangelización cristiana un mecanismo de reconciliación nacional, y de esa manera, *Cumandá* formó parte de «los grandes discursos homogeneizadores» del siglo XIX «cuando se hace imperioso imaginar una comunidad lo suficientemente integrada como para ser reconocida, y sobre todo para reconocerse, como nación independiente» (Cornejo Polar, 92). De modo que, al ubicar la narración en la selva virgen (y hasta edénica, según las descripciones de Mera), éste no llenó el espacio abierto del Oriente con experiencias nuevas, sino que repitió el modelo de aquellos frailes y oficiales de la ocupación española que se habían esforzado por eliminar las creencias y prácticas religiosas propias de las tradiciones indígenas (Bannon, 81). Es de notar que, al referirse a la situación andina del siglo XIX, Cornejo Polar ha observado: «La República debe imitar a la Colonia y establecer su sistema bajo la más elemental de sus dinámicas: la de la superioridad global de un grupo, que está 'obligado' a ordenar, y la inferioridad del otro, la mayoría, que está en la 'necesidad natural' de reconocer su condición subalterna y —por consiguiente— de obedecer» (130). *Cumandá* corrobora lo acertada de esta última interpretación. Los lectores de Mera recordarán que, al llegar el misionero Orozco a Andoas, el narrador de la novela explicó: «Ya está en Andoas. Lo primero que intentó, y lo consiguió sin dificultad, fue captarse el cariño de los salvajes. En poquísimo tiempo estableció entre ellos la costumbre de obedecerle sin esfuerzo» (64).

En un estudio intitulado, «Ethnicity and Anthropology in America», Margaret Mead constató que durante la historia de las Américas se ha fluctuado entre tratar a los indígenas como a pueblos para ser eliminados o asimilados. Los que han defendido a los indios, tanto los románticos como los etnógrafos, han considerado a los pueblos indígenas principalmente como representantes de una cultura nativa singular más que como seres humanos (en DeVos, 176). De una manera parecida, Cornejo Polar ha señalado que «el componente nativo [en algunos casos] aparece pensado solamente como naturaleza» (152), una condición harto visible en *Cumandá*. Aunque la experiencia ecuatoriana no ha sido una simple réplica de lo que ha acontecido en otros lares americanos, la novela de Mera pone de manifiesto una serie de criterios compartidos en todo el continente en lo que respecta a cómo tratar a los indígenas. El verdadero desafío sigue siendo el de forjar un proyecto nacional capaz de reunir a los sectores indígenas y los no-indígenas dentro de «una historia mutua [caracterizada por] una continua interacción e influencia» (Axtell, 981).

La medida en que esa «interacción» se ha realizado mediante conceptos y prácticas tradicionales de mestizaje ha sido duramente cuestionada, especialmente por los pensadores poscoloniales de las últimas décadas del siglo XX. Para muchos, el mestizaje ha sido poco más que el mismo tipo de asimilación

jerárquica y paternalista que Mera había propuesto en *Cumandá*. Por eso, se ha comentado que la ideología del mestizaje que supone que todos los ecuatorianos tienen una herencia indígena, termina eliminando «el problema indígena» y rechazando la posibilidad de una sociedad ecuatoriana pluralista (Urban y Sherzer, 56). Aunque lejos de concebir el mestizaje como un proceso de blanqueamiento sociocultural, hasta el mismo pensador progresista del Ecuador, Pío Jaramillo Alvarado en su ensayo clásico, *El indio ecuatoriano* (1922), también se ha referido a los indígenas en el sentido de «su incorporación a la vida nacional» (tomo II, 155-156).

Pese a las buenas intenciones de no pocos pensadores de casi dos siglos de vida republicana en Latinoamérica, los esquemas tradicionales que se han empleado para definir las diferentes naciones con poblaciones indígenas han mantenido a éstas, consciente o subconscientemente, en una posición de inferioridad y de dependencia. Frente a esa tradición colonial, se está vislumbrando ya una de las características más sobresalientes del poscolonialismo que ha sido la emergencia de grupos indígenas que están insistiendo en ser aceptados como agentes activos en el proceso político de sus países respectivos. De hecho, muchos de los representantes indígenas del continente se caracterizan a sí mismos como individuos, con amplios conocimientos del mundo más allá de sus comunidades, y al insertarse en el espacio político nacional e internacional, llevan consigo códigos diferentes mediante los cuales toman decisiones, crean estrategias políticas, construyen ideologías y responden a las actitudes y creencias de la sociedad dominante (Urban y Sherzer, 53).

En el caso concreto del Ecuador, la resistencia indígena tiene una larga historia y, de hecho, el mismo Mera la utilizó como su punto de partida en *Cumandá*. Pero, mientras que en el pasado los levantamientos indígenas fueron motivados sobre todo por reclamos de tierras y por otros derechos básicos de la justicia, no hubo realmente el propósito de apropiarse de un espacio dinámico dentro de la política nacional, en general. En cambio, la formación de las diferentes federaciones indígenas de las últimas décadas del siglo XX, los levantamientos de los años 90, la elección de Luis Macas como diputado nacional y la creación del partido político, Pachacutik-Nuevo País, son algunos ejemplos que ponen de relieve las nuevas condiciones en que el país ha de definirse. En vez del concepto estático y rígidamente dualista tan patente en *Cumandá*, la visión poscolonial de fines del siglo XX insiste que tanto la nación como los indígenas son conceptos y entidades emergentes dentro de Latinoamérica y, por lo tanto, la relación entre ellos es así de emergente, también. Además, puesto que los varios agentes de acción en la relación entre los indígenas y la nación son tan diferentes en cuanto a sus respectivos puntos de vista y comportamientos, sus interrelaciones hacen que las relaciones entre indígenas y la nación sean inherentemente dinámicas (Urban y Sherzer, 12).

Este concepto de lo proteico que informa las nuevas definiciones acerca de lo indígena y la nación, ha tenido resonancia en declaraciones pronunciadas por el diputado nacional y ex presidente de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), Luis Macas, quien ha afirmado que ser indígena no es simplemente una cuestión genética ni, tampoco, se trata del tipo de casa en que se vive o la lengua que se habla. En efecto, ser *indígena* significa *hacerse* uno mediante un proceso de autoidentificación (Beck y Mijeski, «*Indígena Self-Identity in Ecuador...*», 6). Esto parece haber sido la experiencia del peruano, José María Arguedas, que «se definió a sí mismo como un «individuo quechua moderno» ... Para Arguedas el haber vivido sus primeros años bajo el amparo y con el cariño de los indios, asumiendo como formación primera la vasta y compleja cultura quechua, pero también sus miserables condiciones de existencia» (Cornejo Polar, 208). Similar ha sido, también, el caso de aquellos norteamericanos que encontraron en las maneras de ser de los indígenas del país un estilo alternativo de vivir y, por lo tanto, se hicieron indios blancos (Axtell, 994).

Aunque se podría categorizar las experiencias de Arguedas y las de los norteamericanos como excepcionales y aisladas, yo preferiría rescatarlas como testimonio de un proceso evolutivo que apunta hacia una transformación de las relaciones entre grupos indígenas y no-indígenas. Es decir, la historia revela una trayectoria que va desde la jerarquización colonialista hasta la hibridez interactiva poscolonialista. En la primera instancia, hubo una asimilación homogeneizadora dominada por grupos no-indígenas; en la actualidad, hay la eliminación paulatina de fronteras culturales que pretende fomentar experiencias heterogéneas y pluralistas.

## **CUMANDÁ Y LAS SEMILLAS DE LA NACIÓN PLURALISTA**

De nuevo, vuelvo a *Cumandá*, y sobre todo, a la caracterización del personaje principal de la novela. A pesar de las posibles intenciones de Mera y las expectativas de sus lectores contemporáneos de fines del siglo XIX, *Cumandá* contiene semillas de la hibridez poscolonial y, por lo tanto, subvierte los esquemas nacionales de la época. En definitiva, *Cumandá* era un personaje que vivía entre dos mundos y, después de enamorarse del poeta blanco, su lucha se convirtió en una búsqueda de un nuevo espacio donde las diferencias culturales pudieran nutrirse mutuamente entre fronteras movedizas y fluidas. Las tragedias de la novela surgieron precisamente porque nadie comprendía el mundo más allá de los paradigmas polarizados y estáticos. Coincidentemente,

Juan Valdano ha constatado que «el gran drama de los personajes de *Cumandá* es la búsqueda de la armonía y de la paz interior, y aunque cada personaje emprende un camino para alcanzar ese ideal, al final, lo que encuentran es el fracaso» (en Pazos, 48). Desgraciadamente, la acción de los personajes no dejó de ser individualista y aislada en vez de interactiva.

En un reciente estudio sobre el espacio liminal y el simbolismo del río en *Cumandá*, se ha destacado el río como un lugar intermedio que sirve más que una simple línea divisoria entre regiones geográficas y culturales contrastantes. Es un espacio fluido y ambivalente entre mundos profundamente diferentes y dentro del cual los que lo habitan tienen que navegar (Goldberg, 3). La metáfora del río, como lugar donde elementos opuestos desembocan, está vinculada hondamente a Cumandá, puesto que ella es la figura de la novela que más se mueve en dicho espacio precario. Los dos rasgos principales que definen a Cumandá son su habilidad de navegar las corrientes turbulentas del río y su condición ambigua de salvaje cristiano que Mera describió como «corazón de origen cristiano en pecho salvaje» (Goldberg, 5).

De modo que, para una lectura poscolonial de *Cumandá* (la cual coincidiría con no pocos planteamientos del feminismo), la singularidad de la protagonista no radica en su color blanco, ni en su belleza física que tantas veces se han exaltado en la novela. De más importancia es su condición de persona híbrida en la cual las diferencias culturales se encuentran dentro de un remolino de conflictos, contradicciones y ambigüedades. De la misma manera que el río puede leerse como un espacio liminal, es decir, un espacio transicional entre estados diferentes, Cumandá también puede definirse por su liminalidad. Conviene recordar con Gustavo Pérez Firmat que la liminalidad no es solamente una transición entre estados, sino que puede terminar siendo un estado mismo ya que existen individuos, grupos o categorías sociales para los cuales el momento liminal se convierte en una condición permanente (en Goldberg, 9). Ahí está la vitalidad y la actualidad de Cumandá; por ser, a la vez, Cumandá y Julia (junto con todos los otros rasgos contradictorios que convergen en el personaje), esta heroína romántica anticipa a la nación pluralista que se ve obligada a una continua renegociación de intereses y valores cambiantes, ya que la hibridez poscolonial es un constante ir y venir de múltiples fuerzas que resisten todo intento reduccionista o homogeneizante.

Para Cumandá, no había ninguna posibilidad de volver al mundo de los blancos o al de los indígenas. Ella ya pertenecía a un tercer espacio que, para la época de Mera, todavía no se lo comprendía ni se lo hubiera tolerado. En este sentido, me parece que aparte del tradicional exotismo romántico al cual se acostumbraba someter a muchas heroínas de la novela del siglo XIX, la nueva posicionalidad de Cumandá como rasgo enigmático y de singularidad se vislumbra en el pensamiento de Carlos, quien reflexionó al admirar a la Vir-

gen de las Flores: «—¡Oh Cumandá!, ¡Cumandá!, ¡tu corazón tiene algo sobrenatural! ¡Virgen admirable!, ¡quién eres?» (97).

Más que la relación imposible entre hermanos que tanto se ha comentado desde la publicación de la novela, lo que llama la atención es la medida en que el amor de Carlos amenaza con sacar a Cumandá de su espacio único, y por extensión, con despojarle de sus cualidades «sobrenaturales». Desde el momento mismo en que los amantes deciden fugarse, se ve una disminución gradual de las fuerzas de Cumandá. Ella ignora los agüeros de su medio como prueba de su amor por Carlos, y en el proceso de esta especie de renuncia cultural, se convierte en una mujer pasiva. Mientras que en el río, Cumandá es la guía del poeta y «tenía confianza absoluta en sí misma y se puso delante de Carlos andando con paso firme y resuelto ... [y] servía de lazarillo a su amante y le guiaba de la mano para que no cayese o no se extraviase» (110), Cumandá se sacrifica al decir: «Por mi amor te juro, extranjero, ser en adelante toda cristiana; tú me enseñarás cómo he de serlo» (109).

El contraste de mentalidad y comportamiento que diferencia a una mujer dinámica y vital de una que precisa del hombre como mentor y guía es desconcertante. No hay solamente un reajuste de relaciones entre salvajes y cristianos, sino uno entre hombres y mujeres y, como tal, comienza la verdadera destrucción de Cumandá. En plena fuga, y durante una tempestad, «Cumandá tiembla de terror: ya no es la dominadora de las olas, porque la cercan tinieblas y apenas divisa el enfurecido elemento que brama y se agita bajo ella» (151). Y, un poco después, «La canoa, juguete de la crecida violenta y de los iracundos vientos, ya no lleva sino un cuerpo inanimado ...» (152). En efecto, la tragedia de Cumandá surgió de su decisión de abandonar el espacio intermedio por un mundo rígidamente estratificado en el cual el hombre blanco y europeizante todavía reinaba con poderes absolutos.

## CONCLUSIÓN

Sea lo que fuera la intencionalidad original de Mera al escribir *Cumandá*, una lectura poscolonial revela que la concepción misma de la protagonista dejó lugar a un eventual cuestionamiento de algunos de los conceptos biologists y reduccionistas prevalecientes de la época en cuanto a lo étnico y lo racial. Raptada por los indígenas cuando todavía era una criatura, Cumandá trascendió fronteras culturales y, al hacerlo, abrió la posibilidad de que futuros lectores reconocieran que la etnicidad es creada, recreada y redefinida por numerosos procesos y actores (Beck y Mijeski, «*Indígena Self-Identity in Ecuador*», 22). Aunque su muerte parece haber sido un sacrificio necesario para reestablecer el orden, tanto en el mundo indígena como en el de los blancos, su des-

tino como personaje de ficción ha sido el de resucitar con cada nueva lectura para, así, desafiar todo concepto estático de dicho orden.

Las contradicciones y ambivalencias inherentes al concepto nacional de Juan León Mera han sido ampliamente comentadas por numerosos críticos. Puesto que cada nación es una construcción, o en palabras de Benedict Anderson, una comunidad imaginada, novelas fundacionales como *Cumandá* han de leerse desde las fisuras mismas de su armazón incompleto y arbitrariamente compuesto. En este sentido, entonces, *Cumandá* es una novela doblemente fundacional. Por sus explicaciones contradictorias, representa la nación que el Ecuador ha sido, y por las contradicciones que Mera no pudo explicar, la nación que promete llegar a ser. Es a ese estado plurinacional y democrático al que dedico mi lectura.

## TRABAJOS CITADOS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso, 1991.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back (Theory and Practice in Post-Colonial Literatures)*. London: Routledge, 1989.
- Axtell, James. «Colonial America Without the Indians: Counterfactual Reflections», *Journal of American History*, 73 (march 1987): 981-996.
- Bannon, John Francis. *The Spanish Borderlands Frontier (1513-1821)*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Beck, Scott H. and Kenneth J. Mijeski. «*Indígena* Self-Identity in Ecuador and the Rejection of *Mestizaje*: Report from a Preliminary Study», unpublished paper, 1997.
- . «The Politics of Ethnic Identity in Ecuador: Unanswered Questions and A Proposal for Research», *SECOLAS Annals*, xxviii (march 1997): 73-84.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire (ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas)*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- DeVos, George and Lola Romanucci-Ross, eds. *Ethnic Identity: Cultural Continuities and Change*. California: Mayfield Publishing Company, 1975.
- Goldberg, Paul. «Currents of Liminality: Religious Syncretism and the Symbolism of the River in *Cumandá*», unpublished paper, 1997.
- Jaramillo Alvarado, Pío. *El indio ecuatoriano*. 2 tomos. Quito: Corporación Editora Nacional, 1983.
- MacDonald Spindler, Frank. *Nineteenth Century Ecuador: A Historical Introduction*. Fairfax: George Mason University Press, 1987.
- Mera, Juan León. *Cumandá*. Colección Clásicos Ariel. Guayaquil/Quito: Ariel, sin fecha.

- Pazos Barrera, Julio. Ed. *Juan León Mera: una visión actual*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1995.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Urban, Greg and Joel Sherzer, eds. *Nation-States and Indians in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1991.



## LA ETNICIDAD NEGRA E INDÍGENA Y LOS MITOS DE LA NACIONALIDAD COSTARRICENSE

Albino Chacón Gutiérrez

### EL SUJETO NEGRO Y EL PROYECTO DE MODERNIDAD

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el gobierno costarricense hizo traer población negra para trabajar en la construcción de la vía férrea, iniciada en 1872, y que tenía por objeto ligar la región central del país a la costa caribe. Contratada como mano de obra asalariada, esta población venía de las islas del Caribe, principalmente de Jamaica. Por haber sido contratados para un trabajo específico, los negros que llegaron a la costa atlántica no pensaban quedarse de manera definitiva. Ganarían un poco de dinero y luego regresarían a Jamaica, idea que nunca abandonaron incluso después de muchos años.<sup>1</sup> A causa de su establecimiento «temporal», recrearon incluso el medio de vida que tenían en Jamaica: erigieron sus propias escuelas en inglés, hicieron venir maestros jamaquinos y construyeron sus iglesias.<sup>2</sup> Ellos mismos no se consideraban a sí mismos costarricenses, con lo que en un inicio los contactos eran mínimos. El mayor interés oficial en el Caribe era construir aquí un puerto pa-

1. Véase, a este respecto el libro de Paula Palmer «*Wa'apin man*». *La historia de la costa talamanqueña de Costa Rica, según sus protagonistas*. San José de Costa Rica: Instituto del libro, 1986, p. 149, así como *El negro en Costa Rica*, de Carlos Meléndez y Quince Duncan. San José: Editorial Costa Rica, 1972, p. 87. Es interesante también notar que, en 1950, 51% de la población negra tenía todavía la ciudadanía británica. Véase Gaspar J. Casey. *Limón 1880-1940: un estudio de la industria bananera en Costa Rica*. San José de Costa Rica: ECR, 1979, p. 244.
2. Con la población negra jamaquina el gobierno realizó la tercera tentativa por construir la vía férrea a la costa caribe. Ya antes los chinos habían sucumbido a las enfermedades tropicales y los italianos no soportaron las duras condiciones climáticas y de trabajo.

ra la exportación de café, cuyo cultivo se había ya extendido en el interior del país. El Caribe se convirtió, entonces, en la región natural donde se instaló la población negra:

No había paña aquí en esos días. Todos hablábamos inglés. Los paña no entraron aquí hasta los años 1934, 1935, cuando el señor Finley construyó el tranvía entre Peshurt y Hone Creek y trajo muchos paña para chapiar, hacer brocha, poner los rieles y sembrar banano [...] Antes de eso, Chico Ramírez era el único paña aquí, y tuvo que hablar inglés porque nadie hablaba español.<sup>3</sup>

Primero la construcción de la vía férrea y luego el desarrollo de las plantaciones bananeras constituyeron, sin duda, las dos razones, ambas de carácter estrictamente económico, para el establecimiento definitivo de los negros en Costa Rica en la medida en que contaban ya con una fuente de trabajo estable.

La población negra vivió, a partir de sus inicios, una situación cultural muy diferente en relación con el resto de la población. Por una parte, su afincamiento en la región caribe, la que durante muchísimos años solo estuvo ligada al país por medio del ferrocarril, cuyo uso estaba destinado sobre todo al transporte de mercaderías. Por otra parte, hay que considerar la división lingüística, consecuencia directa de la división geográfica. En la región caribe, los indígenas hablan bribri y cabécar; los negros, inglés; el resto de la población en el resto del país, español.

En 1869 el gobierno costarricense decretó el «Reglamento de Enseñanza Primaria», que establecía la instrucción gratuita y obligatoria en las escuelas primarias. Evidentemente, esta ley no podía ser aplicada más que ahí donde existían escuelas o había un interés por construir las, lo que excluyó de entrada a las poblaciones negras e indígenas. Si estos últimos no tenían escritura ni hablaban español, los negros, en razón de su estadia temporal y de su lengua, no eran considerados como costarricenses. Las comunidades negras de la región debieron organizarse para construir sus escuelas en lengua inglesa, ligadas a las iglesias adventista, bautista y anglicana, elementos ambos que los separaban aún más del estado costarricense y del resto de la población, de lengua española y católica. Las diferencias y conflictos entre los grupos étnicos blanco y negro no se hicieron esperar, como lo muestra una petición presentada al Congreso en julio de 1933, firmada por 543 habitantes blancos de la ciudad de Limón, cabecera de la provincia caribeña del mismo nombre:

3. Testimonio recogido por Paula Palmer, en su libro ya citado, p. 169. «Paña» era el apelativo utilizado por los negros para referirse los que hablaban español y que eran considerados por los habitantes de la costa caribe costarricense como extranjeros.

Queremos referirnos especialmente al problema negro, que es de trascendental importancia, porque constituye en la provincia de Limón una situación de privilegio para esa raza y de inferioridad manifiesta para la raza blanca a que pertenecemos. No es posible llegar a convivir con ellos, porque sus malas costumbres no lo permiten: para ellos no existe la familia, ni el honor de la mujer, y de allí que vivan en un hacinamiento y una promiscuidad que resulta peligrosa para nuestros hogares fundados de acuerdo con los preceptos de la religión y las buenas costumbres costarricenses [...] Es por eso que venimos [...] a pedir al Soberano Congreso Constitucional [...] ponga remedio a esta situación humillante en nuestra propia patria por una raza inferior a la nuestra, que no tiene ningún derecho para invadir nuestros campos, nuestras ciudades y nuestros hogares [...] En definitiva bien puede dictarse una ley prohibiendo el ingreso de negros al país así como su naturalización por ser una raza inferior a la nuestra.<sup>4</sup>

Toleradas en un primer momento por considerarlas necesarias para realizar trabajos que la población costarricense no estaba dispuesta a realizar, pronto las migraciones de origen no europeo comenzaron a ser consideradas como peligrosas y atentatorias contra el orden social, la salud pública y las buenas costumbres, como lo muestra también la siguiente cita de 1875, referida a la migración china de finales del s. XIX, la que había precedido a los negros como masa trabajadora en la construcción del ferrocarril:

Los chinos, en lo general los que vienen como concertados, tienen vicios de educación altamente perjudiciales a nuestras costumbres, al mismo tiempo que tienen males de organización o de raza más perjudiciales aún a la salud pública. En lo general son jugadores y ladrones; insubordinados, crueles y vengativos cuando se consideran en mayor número y más fuertes: el abuso del opio y la decidida inclinación al suicidio contribuye a que desprecien la vida haciéndolos peligrosos, principalmente para el servicio doméstico. Por lo que hace a los defectos orgánicos, la experiencia ha demostrado que la raza china inmigrante tiene en sí misma un principio o germen de una de las enfermedades que más daño han causado y causan a la humanidad y que parece que se desarrolla de una manera mortal con la unión con nuestra raza. Por estos motivos, el Gobierno no permite más inmigración china y trata hoy de traspasar los contratos de los que existen en servicio del ferrocarril. A pesar de que éstos, como peones de trabajo, son de los mejores, está convencido que son inferiores y cuestan más caro que los trabajadores del país.<sup>5</sup>

4. Archivos Nacionales, Sección Legislativa, No. 16753.

5. Gaceta Oficial, junio 19 de 1875, pp. 2-3. Cit. por Meléndez y Duncan, op. cit., p. 81. Las reacciones y tipo de declaraciones que en los últimos años ha generado la inmigración nicaragüense no está lejos del estilo de las dos citas anteriores; términos como maleducados, ignorantes, delincuentes, ladrones son más que comunes. Muchos de las reacciones públicas han dejado claro que una de las percepciones principales hacia los nicaragüen-

El proyecto moderno que las tendencias liberales promovieron a partir de la segunda mitad del s. XIX y el período de cambio de siglo se caracterizaron por la integración del país al mercado mundial, gracias a las exportaciones de café, por la puesta en marcha de un proyecto de democratización de la instrucción pública, así como por la inserción del país en la economía mundial, lo que aumentó considerablemente el intercambio de bienes con el extranjero, tanto materiales como simbólicos, pero étnicamente fue un proceso restringido, excluyente y limitado, como los diversos proyectos de modernización en América Latina.

En este sentido, es necesario señalar el carácter fuertemente etnocentrista del mito de la nacionalidad y de la democracia costarricenses que comenzó a desarrollarse en la época, dos nociones muy imbricadas en el imaginario histórico costarricense. Abelardo Bonilla, figura epónima de las letras costarricenses, expone claramente y se hace eco de lo que podemos denominar los cuatro mitos de la nacionalidad costarricense. En su *Historia de la literatura costarricense*, Bonilla escribe:

La nacionalidad costarricense se formó sobre la base escasa de los conquistadores y colonizadores españoles, puesto que al llegar Colón a nuestras playas del Atlántico, la población indígena avanzaba rápidamente en el declive de la desaparición. Y se formó casi exclusivamente en los 2.000 kilómetros cuadrados de la Meseta Central. La sociedad colonial fue pobre por su pequeñez numérica; no consiguió organizar el trabajo colectivo agrícola o minero y no dispuso del régimen de encomiendas que en otras partes hizo posible el desenvolvimiento inicial con cierta forma de feudalismo.<sup>6</sup>

Varios aspectos de esta cita merecen nuestra atención. Para empezar, el estereotipo de que la nacionalidad costarricense —que constituye el punto de referencia, el gran sujeto, de todo el párrafo— se formó a partir de los colonizadores españoles. Más que conquistadores, Costa Rica habría tenido colonos. Esta idea se encuentra en la base misma del mito de «Costa Rica la blan-

ses es la que constituyen un peligro para la democracia, el bienestar social y la homogeneidad de la población, que se autopercibe como más educada, más culta, más pacífica y, sobre todo, más homogénea en cuanto al color de la piel, esto es, más blanca, condición que se veía amenazada por la presencia de una población de piel más oscura. Incluso los artículos en que se defiende la presencia nicaragüense, el énfasis exclusivo se pone, tal como sucedió con los negros y con los chinos, en que constituye una mano de obra barata, fuerte y dispuesta para los trabajos más duros. Incluso, los costarricenses del Valle Central, los que corresponden más directamente a la denominación de «ticos», siguen llamando a los habitantes de Guanacaste, la provincia colindante con Nicaragua, «nicas regalados», por el hecho de que una parte significativa de esta provincia perteneció a Nicaragua y se anexó a Costa Rica en 1824.

6. Abelardo Bonilla, *Historia de la Literatura Costarricense*, San José: ECR, 1967, p. 22.

ca», heredera cultural y biológica de España. El otro mito, complementario del anterior, cultivado durante muchísimo tiempo y, además, presentado como una ventaja cualitativa del país en el contexto centroamericano y más allá, consiste en afirmar que en Costa Rica casi no hubo población indígena. Si hoy en día la población indígena es mínima, ello no se debería al hecho de que hubiera sido maltratada o explotada durante la colonia, sino que se debería a que desde el período de la conquista ésta era poco numerosa, prácticamente insignificante.<sup>7</sup> El tercer mito pretende que la cuna de la nacionalidad costarricense haya sido el Valle Central, ahí donde se instalaron los españoles y sus descendientes. El cuarto mito es el del nacimiento de la democracia costarricense; puesto que los indígenas eran poco numerosos y que en el territorio no había casi minerales de valor explotable, la sociedad colonial costarricense era tan pobre que los españoles, a falta de mano de obra que repartirse, debieron ponerse ellos mismos a trabajar muy duro las tierras para poder vivir. Esto habría evitado la formación de grandes latifundios y, al mismo tiempo, propiciado la conformación de una sociedad homogénea, sin los desgarramientos étnicos y diferenciaciones sociales conocidas en otras regiones de América Latina.

Pero lo cierto es que el proyecto de modernización, que siguió operando según su concepción original en buena parte de este siglo, tuvo como sujeto único a la población blanca, y como área de desarrollo «natural» el Valle Central del país, y la asimetría creada desde el inicio ha perdurado durante todo este siglo; como muestra de lo anterior puede señalarse el hecho de que no fue sino bajo la primera administración del presidente José Figueres (1948-1953) cuando el estado reconoció a los negros su ciudadanía costarricense, no obstante que miles de estos habían nacido en el país desde el siglo pasado. A este respecto, es interesante también destacar que todavía en el censo de 1950 se califica a los habitantes del país por razas.<sup>8</sup>

7. Mucho se ha insistido en el hecho de que el territorio que ocupa actualmente Costa Rica estaba, al momento de la llegada de los españoles, muy poco poblado; los españoles, más que una conquista, habrían efectuado un proceso de colonización. En un estudio ya clásico, el Obispo e historiador Thiel, estimó que entre 1502 y 1522 la población era de alrededor 27.000 habitantes, estimación aceptada durante mucho tiempo. Últimamente, este cálculo a sido puesto en duda y algunos investigadores lo consideran muy bajo. W.M. Denevan propone la cifra de 400.000 habitantes, que otros consideran muy elevado. Cf. los artículos «Arribo de Colón a Costa Rica: ¿27.000 ó 400.000 indígenas?» y «El descenso de la población indígena», de Eugenia Ibarra, publicados en *500 años: ¿holocausto o descubrimiento?* Juan R. Quesada y Magda Zavala (comp.), San José: EDUCA, 1991. La población indígena de Costa Rica se sitúa actualmente entre 20.000 y 25.000 (menos de un 1% de la población total); en cuanto a la población negra, ésta representa alrededor de un 4% de la población total.
8. «Al concedérseles la ciudadanía costarricense a los negros y quedar cobijados por nuestra Constitución, que les garantiza igualdad jurídica, se consideró que una calificación discriminatoria con base en el color de la piel, no se ajustaba a lo prescrito por nuestra Carta

Peor ocurrió con los indígenas guaymíes, que no recibieron su documento de identidad que los acredita como costarricenses sino en 1990, luego de que lo único que se les había otorgado, mediante una ley expresa, era una cédula de residencia, por irónico que parezca. Y sin embargo, a diferencia de la actitud de abierto rechazo hacia la población negra, con los indígenas se utiliza, contrariamente, una retórica mistificadora, que ha creado en el imaginario nacional un indígena que poco o nada tiene que ver con el indígena en cuanto sujeto histórico y cultural concreto. A diferencia del negro, el componente indígena ha encontrado menos resistencias para ser integrado en lo que el imaginario nacional considera como el ser nacional, operación cultural de la que vamos a señalar algunas de sus estrategias discursivas en un tipo específico de discurso literario. A este punto hemos dedicado la segunda parte de este trabajo.

## LO INDÍGENA Y EL IMAGINARIO NACIONAL

La población negra, aunque marginalmente, pudo beneficiarse del proceso de modernización económica, con la construcción de la vía férrea, las plantaciones bananeras y los movimientos de exportación e importación por el puerto de Limón, en el Caribe. No se puede afirmar lo mismo de los indígenas, que no participaron ni fueron tomados en cuenta ni siquiera como mano de obra barata, aunque fuera marginalmente. A pesar de su papel subordinado, es la población negra la que ocupa un lugar en la historia económica y social de la zona caribe; los indígenas están completamente ausentes, inexistentes. Y, sin embargo, cosa curiosa, en lo que concierne a la mitología de la nacionalidad costarricense, la exclusión opera al contrario: se da una recuperación imaginaria de lo indígena, como componente ancestral de la nacionalidad, y se opera una total exclusión del aporte afrocaribeño. El mito de Costa Rica la blanca se creó sobre la base de la negación del componente negro, tanto cultural como físicamente.

En mucho mayor medida que la historia o la sociología o la antropología, es la literatura, sea en su corte estrictamente indigenista o de reelaboración literaria de la oralidad indígena, la que ha jugado un papel de primer orden en la invención del indígena y del aporte de éste a lo que sería la «nacionalidad costarricense». Vamos a detenernos en dos escritoras costarricenses, Adela Fe-

reto, y la presentación que ella hace de su libro de relatos *La creación de la tierra y otras historias del buen Sibú y de los bribris*,<sup>9</sup> y en algunos de los paratextos que aparecen en la novela *Mo*,<sup>10</sup> de Lara Ríos. Los paratextos resultan un lugar privilegiado para estudiar el *telos* que rige la escritura de estos escritores de la esfera letrada que hacen oficio de reelaboradores o recicladores de la oralidad indígena.

Hay distintas maneras en que los escritores presentan su trabajo de escritura, pero en general lo justifican como un esfuerzo de recuperación, de rescate, de revaloración de las culturas tradicionales, lo que se inscribe, por otra parte, en la misma línea de intenciones expresadas por otras instancias que tienen que ver con las tradiciones populares, tales como los folkloristas o las instituciones culturales gubernamentales. Escribe Adela Ferreto a modo de presentación de su libro:

Este nombre [Bribri], musical como canto de pájaro, es el de un pueblo indígena costarricense que vive en el extremo sur del país, a ambos lados de la Cordillera de Talamanca. Fabulosa cordillera cuyos picos son los más altos de Centro América, —si se exceptúan los Cuchumatanes y otros picos de la Sierra Madre de Guatemala—, y que ha sido recorrida, desde los tiempos de la Conquista por numerosas expediciones, en busca de unas famosas minas de oro, nunca encontradas. Pero su prestigio no viene sólo de ahí, sino también de sus pueblos indígenas, entre los que se encuentran los bribris, jamás conquistados por los españoles; ni con la espada del soldado, ni con la cruz del misionero.

Así llegan los bribris hasta este siglo, conservando su lengua, sus tradiciones y costumbres casi intactas.

Estas «historias» son parte de esa tradición y están inspiradas en la obra de investigación realizada por la antropóloga costarricense Dra. María Eugenia Bozzoli de Willie.

He querido contar para nuestro pueblo, —jóvenes o viejos— las historias bribris que son, tal vez, nuestra tradición más antigua, más autóctona.

Ojalá al leerlas, se sintieran en verdad unidos y hermanados con nuestros pueblos aborígenes, que es lo que debe ser.<sup>11</sup>

El primer aspecto que salta a la vista es la idealización que se hace del grupo indígena bribri: su nombre es musical como canto de pájaro, viven en una cordillera fabulosa, tienen prestigio, nunca fueron conquistados ni por la espada ni por la cruz, han guardado casi intactas su lengua, sus tradiciones y sus costumbres, etc. No podemos impedirnos de ver en esta descripción los mis-

9. Adela Ferreto, *La creación de la tierra y otras historias del buen Sibú y de los bribris*, San José: EUNED, 1985.

10. Lara Ríos, *Mo*, San José: Ediciones Farben S.A., 1991.

11. Ferreto, op. cit., p. 7.

mos rasgos que a menudo caracterizan la retórica funeraria, siempre tan exuberante: no se escatiman palabras para honrar la belleza del muerto. Ahora bien, si nosotros no estamos en medida de declarar si el nombre bribri es musical o no, sí podemos afirmar que este pueblo ha vivido la misma suerte que han vivido los demás pueblos amerindios: sus condiciones de vida son extremadamente difíciles, marcadas por la explotación, la negligencia o por el abierto olvido que de ellos han tenido las instituciones del país.

En la recreación imaginaria que Adela Ferreto hace del Indio, esos elementos no cuentan, porque no es en el orden de lo histórico en donde su discurso se inscribe, sino en el orden de lo mítico, ahí donde la palabra moldea y flexiona el objeto a través del prisma del exotismo, de la extrañidad y de la nostalgia de las propias raíces. Llamamos la atención sobre este tipo de descripción idílica, tan presente en los discursos indigenistas, y de manera muy especial en el literario, porque si la realidad lleva a cabo la atrocidad, la literatura realiza la glorificación, que insoslayablemente pasa por la mistificación del Indígena. Y es que la atrocidad y la glorificación, lejos de ser contradictorias, son profundamente solidarias.<sup>12</sup> De ahí el rol ideológico que en la historia de América Latina ha desempeñado este recurso literario que, en última instancia, lo que ha hecho es vaciar al sujeto indígena de su historicidad.

Adela Ferreto presenta sus textos al modo de lo que nosotros llamamos una *escritura como si*; esto es, son textos escritos a partir de un programa de lo verosímil que busca que los relatos sean percibidos como si fueran verdaderos textos indígenas, como etnotextos. Como dice uno de sus personajes cuando se prepara para contar uno de los relatos:

Lo que te cuento no lo inventé yo, nadie lo inventó; es la Historia; es como pasaron las cosas y como son según la voluntad de Sibú, el buen Dios.

Se trata, de hecho, de un procedimiento de *falsa representación cultural*, en la medida en que esta escritura se presenta —y pretende funcionar— como portavoz cultural del grupo en cuyo nombre pretende hablar o cuya voz pretende reconstruir. «Estas historias son parte de esa tradición», afirma Ferreto en la presentación, y a continuación agrega: «He querido contar [...] las historias bribris que son, tal vez, nuestra tradición más antigua, más autóctona». Obviamente no lo son, no pueden serlo a través de la reescritura de la autora y las modificaciones que ella inevitablemente —y también voluntariamente— introduce. En cualquier caso, esa situación no le impide a la escritora estable-

12. Javier García Méndez, «*Tabaré ou la légende blanche*», en Antonio Gómez-Moriana y Danièle Trottier (eds.), *L'Indien, instance discursive. Actes du Colloque de Montréal 1991*, Montréal: Les Éditions Balzac (Collection L'Univers des discours), 1993, p. 257.



cer un contrato de veridicción con el lector: todo pasa como si el lector se aprestara realmente a leer las historias originales indígenas, historias que formarían parte de una tradición casi intacta y que llega hasta el presente de lo que hoy es «el ser costarricense», y todo ello a través de la pluma transparente de la escritora: el palimpsesto ha tomado, así, el lugar del texto.

Por todo ello, no podemos impedirnos de ver, en las buenas intenciones, una cierta violencia: *yo te represento y hablo en tu lugar a ese pueblo que no te conoce*. Es lo que podemos llamar una *escritura de la impostura cultural*: representativa, imitativa, interpretativa, lo que en francés podemos llamar *une écriture truchement*, o más ampliamente en inglés *cultural impersonation*. Esta operación la encontramos también en otros escritores que han hecho de ella su programa estético. Por ejemplo, en la novela *Mo*, de Lara Ríos, otra escritora costarricense, se escribe que:

Lara Ríos nos da a través de una historia sencilla, la historia de Mo, los primeros hilos de una madeja de magia. La del pueblo Cabécar, la de su escondida y viejísima historia.

Mo quiere ser para nosotros la puerta que abre, con delicado asombro, al abrazo imprescindible y fraternal que durante quinientos años ha estado atrapado en una caverna tenebrosa. Pero si Mo, con su amor, pudo romper el hechizo, nosotros podremos vencer los espejos del temor y la oscuridad para encontrar el sol. Ese sol que ilumina la ciudad sagrada de Sulayön y que ya no quiere ocultarse más detrás de la vergüenza.

Los lectores son invitados a entrar en el texto bajo la promesa de que éste es una puerta que se abre a un mundo mágico, desconocido, escondido, misterioso, antiguo. Lara Ríos espera que *Mo* sea para nosotros «la palabra que ilumina, la puerta que abre con delicado asombro, al abrazo imprescindible y fraternal que durante quinientos años ha estado atrapado en una caverna tenebrosa». La incitación a los lectores convoca un imaginario poderoso y muy activo: penetrar en el mundo de las culturas indígenas es entrar en contacto con las fuerzas originales, mágicas, ir al encuentro de los orígenes, encontrar la unidad esencial, desenterrar lo que estaba enterrado. En suma, la escritora organiza un decorado —el de un indio imaginario e imaginado según los estereotipos que alrededor de él se han construido— y crea así un escenario en el que el exotismo, la búsqueda de los orígenes misteriosos y profundos y el encuentro con el Otro indígena son convocados para ratificar lo que nosotros somos, o creemos ser. El deseo de redención de los pueblos indígenas actúa como la razón ética que estas escritoras se dan para justificar su trabajo de escritura. Pero esa justificación, ¿no es acaso idéntica a la que los etnógrafos, los misioneros y viajeros han invocado desde la Conquista y durante la colonización, cuando han escrito sobre los pueblos aborígenes no europeos?

Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a considerar que los procesos de exclusión histórica sobre los que se han fundado nuestras sociedades, y la costarricense en particular, tienden a ser subsumidos, velados en nociones generales tales como «ser nacional», «cultura nacional», o el uso ideológico que se puede hacer de nociones académicas tales como «mestizaje» o «hibridación». En el caso particular de Costa Rica, nos encontramos con tres soledades que están aún lejos de encontrarse plenamente. Sin embargo, la saturación ideológica acerca de los rasgos constituyentes del «ser nacional», que hemos intentado mostrar en este trabajo, ha mostrado ser de una gran eficacia política y quizás por eso mismo son profusamente publicitados en los manuales escolares. Y sin embargo, basta con escarbar un poco la superficie de esas nociones generales unificadoras y homogeneizadoras, para que comiencen a mostrarse las contradicciones que pretende ocultar: al fin de cuentas, toda mistificación es un ocultamiento histórico, y son esos ocultamientos los que están en la base del carácter esquizofrénico de nuestras sociedades, que están aún lejos de ser y de comportarse como sociedades y culturas real y efectivamente híbridadas.

## TRABAJOS CITADOS

- Bonilla, Abelardo. *Historia de la Literatura Costarricense*. San José: ECR, 1967.
- Casey, Gaspar J. *Limón 1880-1940: un estudio de la industria bananera en Costa Rica*. San José de Costa Rica: ECR, 1979.
- Chacón, Albino y Dobles, Alvaro. *La travesía azarosa de los textos. Folklore literario y literatura folklórica en Costa Rica*. Heredia: EUNA, 1992.
- Cros, Edmond. «Le semblable et l'altérité: structuration de l'instance discursive du Nouveau Monde», en A. Gómez-Moriana y D. Trottier, eds. *L'«Indien», instance discursive*, Quebec: Les Éditions Balzac (Collection L'Univers des discours), 1993.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature*, Bruxelles: Éditions Labor. Fernand Nathan, 1983.
- Franco, Jean. «¿La historia de quién? La piratería posmoderna», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1991, No. 33.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Méndez, Javier. «Marginalité discursive et paratexte romanesque: un exemple latino-américain», en A. Gómez-Moriana y D. Trottier, eds. *L'«Indien», instance discursive*, Quebec: Les Éditions Balzac (Collection L'Univers des discours), 1993.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

- Jones, Eldred y otros. *Orature in African Literature Today*. New York: Africa World Press, Inc., 1992.
- Lienhardt, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*, Hanover: Ediciones del Norte, 1991.
- Meléndez, Carlos y Duncan, Quince. *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.
- Palmer, Paula. «*Wa'apin man*». *La historia de la costa talamanca de Costa Rica, según sus protagonistas*. San José de Costa Rica: Instituto del Libro, 1986.
- Quesada, Juan Rafael y Zavala, Magda (comp.). *500 años: ¿holocausto o descubrimiento?* San José: EDUCA, 1991.
- Ríos, Lara. *Mo*, San José: Ediciones Farben S. A., 1991.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «Can the subaltern speak?», en L. Grossberg y C. Nelson, eds. *Marxist Interpretations of Literature and Culture: Limits, Frontiers, Boundaries*, Urbana: University of Illinois Press, 1988.

## AL RESCATE DE LAS NOCIONES CRÍTICAS DE JOSÉ DE LA CUADRA<sup>1</sup>

Humberto E. Robles

Hacia 1980, en un artículo sobre Pablo Palacio, el suscrito sugería que el proyecto socio-cultural de los miembros del Grupo de Guayaquil, y específicamente el de José de la Cuadra, era fundamentalmente moderno, contestatario, mientras que el de Palacio proponía una visión abierta, inasible: *posmoderna* diríase en la actualidad (Robles, 1980: 143-145). Esos juicios de hace unos cuatro lustros siguen vigentes, si bien, como era de esperar, han asumido otros matices que remiten, por contigüidad, a la perenne dialéctica entre la desintegración y el orden y al debate entre exigencias nacionales frente a la avalancha, aparentemente irreversible, de la hoy así llamada globalización y sus múltiples consecuencias.

De la Cuadra y Palacio señalan pautas para entender desde nuestra ubicación las actitudes críticas que han prevalecido en el Ecuador y allende a lo largo de los últimos setenta años poco más o menos. De la Cuadra se revela constante en su apreciación de una exigencia radical de cambio en la organización social y en la urgencia de efectuar una impostergable sanidad mental colectiva; Palacio, a su vez, en sus creaciones literarias se revela perturbado por las contingencias, enrollado en el torbellino de la crisis de valores que veía a su alrededor: exponiéndolo. Crisis que, por cierto, habría de culminar en la disipación de visiones polares, opuestas, y que apuntaría más y más hacia la plurivalencia, hacia lo relativo y contradictorio; crisis que acabaría por revelarse huérfana de centro, de ideologías, y, en fin, como *posmodernidad*.<sup>2</sup>

1. Una primera versión de este trabajo, reducida, fue leída en la Universidad Andina Simón Bolívar en ocasión del IX Congreso de Ecuatorianistas, (Quito, julio 21-23, 1999).
2. Tales comentarios nos remiten, en primer lugar, a un pasaje archiconocido de *Vida del aborcado* (1933), la «novela subjetiva» de Palacio:

Aparte de en alguna carta, y poniendo a un lado sus artículos de inspiración filosófica, Palacio en realidad no se manifestó por medio del ensayo acerca de sus nociones críticas; en cambio sí lo hizo en la práctica de su producción narrativa, pormenor que cabría desarrollar en alguna oportunidad futura.<sup>3</sup> Más idóneo centrarse aquí —si bien ya lo hice en alguna otra ocasión con otros propósitos— en los planteamientos críticos que propuso De la Cuadra, a fin de rescatar de los mismos, teniendo presente el carácter periférico de la circunstancia ecuatoriana, cualquier posible vigencia y actualidad.

El insigne crítico brasileño Antônio Cândido puntualizaba hace un tanto que su compatriota Mario Vieira de Mello era uno de los pocos intelectuales que había hecho frente a la problemática de la relación entre cultura y subdesarrollo en América Latina. Según Cândido, Vieira de Mello identificaba en los años 30 una alteración de perspectiva, pues hasta más o menos esa época:

[Soy un proletario pequeño-burgués ... un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del alienato, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de éste o del otro lado del remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras el lado donde vas a caer después del salto. Pero ya me lo aclaras todo: Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí delante de mí está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura. (Palacio, 120-21).

A su vez, y en términos de expresión narrativa, nuestros comentarios encuentran paralelo también en la desintegración de la forma que caracteriza la susodicha obra de Palacio: el cíclico recomenzar, el deshacerse y rehacerse que es *Vida del ahorcado*. Por último, en un libro reciente, y desde la perspectiva de la metrópoli, hallamos el siguiente comentario: «Modernity comes to an end, as Jameson observes, when it loses antonym. The possibility of another social order was an essential horizon of modernism. ... Since the seventies, ... Combative, collective movements of innovation have become steadily fewer ... For the universe of the postmodern is not one of delimitation, but intermixture —celebrating the cross-over, the hybrid, the pot-pourri. In this climate the manifesto has become outdated» (P. Anderson, 92-93).

Palacio se filiaría más justamente al último aspecto de la cita: a la disolución de opuestos, al desajuste que yace implícita en la hibridez, en la crisis de valores. De la Cuadra, en cambio, se identificaría más bien con la primera parte de lo dicho por Perry Anderson, en cuanto su obra creativa y crítica es contestataria y apunta a la búsqueda de un nuevo orden social. Así, mientras Palacio tiene hoy amplia y merecida vigencia por su «proto-posmodernidad», De la Cuadra la tiene igual, en el contexto ecuatoriano, por lo que su obra alega frente a un orden social que en el momento actual sigue aún en vigencia. Todo lo cual permite decir que, si bien aquí nos interesa De la Cuadra, en el orden literario y social ecuatoriano se imbrican y disputan el poder —sea económico, social o cultural— como se podría esperar, varios discursos a la vez.

3. Contrario a lo que se podría suponer, y no obstante la proliferación de estudios sobre Palacio, y ya empiezan a abultar, no se ha realizado en un sentido lato y concienzudo ese estudio.

predominaba entre nosotros la noción de 'país nuevo', que todavía no había podido realizarse, pero que se atribuía a sí mismo grandes posibilidades de progreso futuro. Sin haber habido cambio esencial en la distancia que nos aleja de los países ricos, lo que predomina ahora es la noción de 'país subdesarrollado'. Según la primera perspectiva se ponía de relieve la pujanza virtual y, por lo tanto, la grandeza aún no realizada. Desde el punto de vista de la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que abunda (Cándido, 299).

De 1963 son las observaciones de Vieira de Mello que glosa Cándido y que éste halla, aunque no del todo acertadas, sí lo suficientemente válidas para entender varios aspectos fundamentales de la creación literaria no solo en Brasil, sino en toda América Latina. Se sigue, por analogía, que esos juicios de años resultan justos todavía, y persuaden, especialmente a la luz de una sociedad pluricultural como la ecuatoriana que en estos últimos tiempos ha visto recalcada hasta el envilecimiento su condición de subdesarrollada. Esos juicios permiten, de rebote, ubicar a De la Cuadra dentro de una filiación y tradición crítica latinoamericana; y, también sirven para poner en perspectiva y actualidad las acotaciones que el guayaquileño formuló en 1936 sobre el libro *Del agro ecuatoriano* que acababa de publicar Pío Jaramillo Alvarado:

Su libro [el de Pío Jaramillo] a que me refiero es, antes que nada, una leal exposición de la verdad del medio natural del Ecuador, tan inflado de fábula, tan país de Alicia, y que, por debajo de sus pomposas apariencias, oculta una incurable lacería. Jaramillo Alvarado procura cortar las alas a nuestra fantasía, que es quizás lo único rico y exuberante de veras que tenemos en el patrimonio. Yo estoy de acuerdo con esta operación de cirugía, con esta campaña de sanidad mental colectiva. Hasta he sostenido la necesidad de desterrar aquellas ilusiones populares (más graves si las comparten los estadistas) acerca de nuestra presunta riqueza que tantos daños nos han venido causando desde los oscuros días de la Patria Boba. ... No puedo olvidar que yo aprendí a pensar creyendo en la verdad incontestable de una heredad nacional capaz de alimentar hasta la hartura a toda la población de América (De la Cuadra, 1968: 979-980).

De presuntas riquezas se pasa a incurables lacerías; de un país inflado de fábula a la necesidad de desterrar ilusiones populares; de «país nuevo» a «país subdesarrollado».

Lo significativo de la referencia a Vieira de Mello y a Cándido no radica en ratificar los juicios de éste o aquél, ni tampoco proyectar a De la Cuadra en el papel de adelantado, o algo por el estilo, sino en rescatar el hecho de que en el Ecuador ha existido una tradición crítica que al menos desde los años 30 ha venido insistiendo también en nuestra condición de país pobre y atrasado frente a una visión de país de Alicia; que ha venido insistiendo, en suma, en la urgencia de agenciar una sanidad mental colectiva que exponga las genuinas

circunstancias del país. La vigencia de esos juicios en el Ecuador actual no podría ser más contundente, ni menos ilustrativa.

Ahora bien, quien se fije en la ruta intelectual que prosiguió De la Cuadra observará que el año 1933 es un lapso clave para precisar sus nociones críticas; y, deducirá de ello asimismo que en la obra de aquél la teoría siempre marcha a la zaga de la práctica literaria. Por eso mismo, los presupuestos críticos del autor guayaquileño resultan doblemente significativos.

Aparte de la premisa sobre la necesidad de sanidad mental colectiva que rige su obra, De la Cuadra propuso otros apartados críticos que lo colocan en onda con pensamientos y tendencias actuales, sugiriendo así que el repaso de nuestra tradición crítica ayuda a mejor entender y aclarar no solo las problemáticas y enfrentamientos del pasado, sino también, por continuidad y contigüidad, las luchas y circunstancias contemporáneas: la búsqueda de un orden más equitativo. No es para comentar sobre todos esos apartados, mas sí al menos identificar o sintetizar la mayoría de asuntos que le interesaron. Figuran entre ellos: 1) el concepto de tendencia y de lo tendencioso en literatura; 2) el debate entre arte por el arte y literatura de contenido; 3) la relación oralidad/escritura; 4) la disputa terrigenismo/universalismo; 5) la urgencia de llevar a cabo una revisión histórica; 6) la heterogeneidad de los componentes étnicos, regionales, de hablas, discursos y clases sociales que configuran el país; 7) la conveniencia de la preparación intelectual del escritor y del crítico; 8) el interés por la biografía y por la forma biográfica para definir y fundar un imaginario social (tema que dicho sea de paso está en plena vigencia hoy y que ha merecido la atención de lectores inteligentes, examinando estos el asunto primordialmente en la producción del siglo XIX); 9) la idea de que un escritor es uno y varios a la vez, y de que, por esa vía, una obra sufre metamorfosis, pero que en el fondo el espíritu de la misma se mantiene firme. Así, lo que cambia son las maneras de expresarse al igual que los receptores y sus gustos.

Se dirá, con no poca razón, que más de uno de los apartados aducidos no representa un hallazgo ni mucho menos, y que algunos de esos planteamientos cuentan con una larga tradición en la historia de la crítica, específicamente en la de nuestro continente, al menos resulta así al rescatar y hacer memoria de los escritos de, e.g., Fernández de Lizardi, Bello, Lastarria, Gutiérrez, Romero, Martí, Darío y Rodó, para solo resaltar nombres reconocibles. Con no poca razón, dije, mas habría que precisar que en el temario referido hay puntos que han cobrado prestigio solo después de que los hemos recogido de solventes y prestigiosos críticos importados —los nombres de Lukacs y Gramsci vienen al caso— pero que De la Cuadra estaba divulgando antes de o coetáneamente con aquellos. Pienso aquí, en particular, en la idea de tendencia y lo tendencioso a la que Lukacs le dio un amplio empuje. También en la función del intelectual dentro de las coordenadas que determinan una cul-

tura y vida nacional de que hablaba Gramsci. Sea como fuere, el hecho es de que muchas de las ideas aducidas estaban en el aire a principios de los años 30, constituían un paradigma en el pensamiento izquierdista de ese entonces. Así, ¿cómo olvidar al respecto el magisterio de Mariátegui y de *Amauta* y lo mucho que seguramente influyeron en el Ecuador? De cualquier manera, lo cierto es que De la Cuadra meditó y compartió nociones que lo colocaban en la encrucijada de un pensamiento inmediato y global. Encrucijada que aún persiste y se ahonda, que continúa anclada en lo económico y el retraso, y que en buena parte determina, o al menos reclama, la necesidad de ver dónde nos ubicamos frente a la misma. En el fondo, la cuestión radica en ¿cómo leer y leernos?, ¿en cómo expresarnos, y desde qué ubicación y perspectiva?, ¿y con qué caudal crítico proceder?

En todo caso, recapacitar hoy sobre esas nociones es pensar con Roberto Schwarz hasta qué punto vivimos y hemos vivido sometidos a la imitación de ideas fuera de lugar, ajenos y exiliados frente a nuestro propio pensamiento crítico, indiferentemente de si el mismo resulta un modelo o una imitación, con el resultado de una evidente falta de continuidad intelectual (Schwarz, 1-2). Quizás nuestra inevitable condición, al menos por ahora, sea el vivir de prestado, empobrecidos por nuestra propia falta de auténticas convicciones. Lo que de todo lo anterior preocupa es que se le confiera asunto al prestigio de lo importado y no se reconozca aunque sea la adaptación y divulgación de ideas por parte de los naturales; que no se reconozca, en fin, la presencia de una tradición crítica. Las etiquetas de allende nos encandilan. Confundimos el hielo con el diamante, y debido a ello siempre nos dejamos seducir —sin verdadero sentido analítico y sin reconocimiento de nuestra propia idiosincrasia— por el último sendero crítico de moda. Así, parece que no conseguimos trascender nuestra condición de sujetos coloniales o neocoloniales. Y que conste que no estamos proponiendo el cerrarnos a ideas que vienen de afuera. ¡Muy al contrario!

Por lo dicho, a estas alturas, a caballo entre el fin de un siglo y los albores de un nuevo milenio, vale comentar sobre dos o tres motivos de vigencia actual que De la Cuadra expresó en escritos de 1933-1937. Ellos serían: 1) la presencia de un referente —en el más amplio e inclusivo sentido de esta palabra— exigiendo formas apropiadas de expresión; 2) la importancia del mapa en la determinación de una identidad nacional; y, 3) las perspectivas críticas sobre las implicaciones de encuentros y desencuentros, sobre la colisión de grupos e intereses, de ideologías.

De la Cuadra tenía plena conciencia de la tradición poética y de géneros literarios de Occidente. No es difícil rastrear en su obra, e.g., la rancia importancia del concepto de unidad en la obra artística. Dentro de esa misma línea se agrupan sus nociones sobre la factura del cuento y de la novela, especialmente sobre aquél.



Pero fue precisamente porque recapacitó sobre esa tradición que no pudo menos de pensar en que la realidad que constituía su circunstancia no siempre podía expresarse siguiendo patrones prestados. De la Cuadra buscó formas y un lenguaje apropiados que modularan una realidad inmediata. Recuérdese que la edición madrileña de *Los Sangurimas* se tituló *novela montuvia ecuatoriana*, y que la versión guayaquileña solo omitió lo de «ecuatoriana». Asimismo, a «La Tigra», no sabiendo cómo denominarla, la identificó como una «novelina». Por otro lado, más de una de sus narraciones cortas lleva un subtítulo que reconoce o bien el referente o bien el tipo de público a quien iba destinado el relato en cuestión.

Ese referente fue el que le interesó a De la Cuadra. Los montuvios, mayormente analfabetos, carecían de una tradición novelística letrada. Así, aun hoy no refieren sus sucedidos teniendo en cuenta principios clásicos de unidad. Su inventiva tiende a lo aditivo, a lo formulaico, a la oralidad. Los montuvios que De la Cuadra interpretaba no siempre constituían su mundo en términos de causas y efectos ciudadanos, sino que a menudo apelaban al milagro, al mito, a lo mágico para explicarlo. En otras palabras, en vez de copiar modelos narrativos elitistas e importados, lo clave para el intelectual De la Cuadra radicaba en identificar formas, saneadas de cualquier exotismo, que expresaran las cualidades únicas de la población montuvia, su condición de ente rural y vejado y, ¿por qué no?, su primitiva manera de ver y entender el mundo. En *El montuvio ecuatoriano* resumió el asunto así:

En la narrativa es donde la impulsión artística del montuvio alcanza expresiones insignes. Su innata tendencia mítica ... halla aquí cauce amplio... En las ... noches tropicales... cuentan las 'penaciones' y los 'ejemplos'. Poe no habría desdeñado aprovechar los argumentos de las unas; y, Vorágine habría aplicado los otros a algunos de los santos de su Leyenda Dorada. Las hazañas ... son referidas en tono heroico complicadas de múltiples episodios y salpicadas de preciosas descripciones... La fabricación de héroes es ... constante ... las figuras históricas ... no se mantienen en sus líneas reales, sino que han trascendido a un plano nebuloso ... que puede compararse —en ubicación— a la de los semidioses de la mitología clásica (De la Cuadra, 1958: 884-885, 887).

Es en el referente, digámoslo así, donde se sitúa la presencia de lo maravilloso, de lo extraordinario. No es por demás recordar aquí e identificar a De la Cuadra con lo que dirían sobre el asunto reconocidas figuras de nuestra tradición como Carpentier, Uslar Pietri y García Márquez, entre otros. La vigencia conceptual del guayaquileño nos parece incuestionable (Cf. De la Cuadra, 1956, «El caballero Pigafetta», 925-930). También resulta clara su filiación con una corriente narrativa latinoamericana que, dueña de un evidente refina-

miento expresivo, apunta a la «desmitificación de la realidad americana», según el decir de Cándido (114).

Parte esencial del arriba aludido referente es el mapa literal y metafórico que constituye una nación. Sobre este particular también opinó De la Cuadra, insistiendo en que la creación simbólica de una comunidad se funda en el mapa, en la imagen alegórica del mismo que, con toda su carga e implicaciones ideológicas, se forja para sí una colectividad. Ya es proverbial hablar hoy de *Imagined Communities*, el libro de Benedict Anderson sobre el tema. Me repito al decir que De la Cuadra también hizo frente al asunto, puntualizando, entre otros, al menos los siguientes apartados: 1) la importancia y responsabilidad de las instituciones escolares en la configuración de una nación; 2) el hecho de que toda heredad nacional halla ratificación en la geografía; 3) que las circunstancias históricas, en cuanto a linderos y mapas se refiere, contribuyen a la afirmación o desorientación de una nacionalidad; 4) que en el trasfondo de la geografía se hallaba un grupo de extranjeros aprovechándose parásitamente del subsuelo patrio; y que, junto a esos extranjeros, se daba el no menos oportunista y pernicioso síndrome del «tránsfuga», de los «regresados», que solo se reintegran a la presunta incomodidad cultural del país cuando han agotado la fortuna que sacaron del suelo patrio y que, en primer lugar, les permitió fingirse europeos. Todos esos presupuestos críticos que propuso De la Cuadra no exigen mayor comentario que el de puntualizar su actualidad (Cf. De la Cuadra, 1996: xix-xvi).

No obstante, vale recoger de la última premisa las nociones sobre extranjeros y tránsfugas en cuanto remiten a la idea de encuentros y desencuentros, a la idea de múltiples frentes culturales en coincidencia no solo dentro de los confines de un mismo tiempo y espacio, sino, además, dentro de las fronteras del mismo Estado-nación. De la Cuadra no lo planteó enteramente en esos términos, prefiriendo más bien resaltar el fundamento económico. Sí tuvo conciencia plena, sin embargo, de que las colisiones y los híbridos consecuentes estaban en el fondo de las circunstancias sociales y económicas que veía en gestación y que hoy se discuten y denominan con otra nomenclatura.<sup>4</sup> Cir-

4. Abundan los términos y taxonomías con que estos días se pronuncia la crítica de allende, y hasta la más inmediata, sobre lo latinoamericano: *el Otro, hegemónico, subalterno, periferia, metrópoli, colonial, poscolonial, transculturación, globalización, colisión, fronteras*. Y tampoco faltan, incluso en este artículo, voces como *referente, posmoderno, multicultural, encuentros y desencuentros, híbrido*, etc.: repertorio de vocablos que en un buen número de los casos resulta casi imposibles de evadir. La popularidad de los susodichos vocablos, y la facilidad con que se los emplea resulta alarmante, por no decir culturalmente amenazante, en tanto, y a menudo sin un verdadero sentido crítico, nos dejamos definir u optamos por definirnos con nomenclaturas que no solo no precisan nuestra circunstancia, sino que incluso la tergiversan y la circunscriben, obedeciendo a puntos de mira de otras latitudes que no siempre nos corresponden. Todo ello exige atención, y exige en-

cunstancia que de manera abundante se la enfoca estos días desde una perspectiva cultural, casi sorteando eso de la lucha de clases. Esencial es este juicio:

las clases sociales ... no viven aisladas. Constantemente se interfieren; y, estas situaciones influyen ... trasladando su influencia, por repercusión, desde las que llamaríamos 'zonas de contacto' a las que llamaríamos 'zonas de macidez', es decir, a aquellas donde —por condiciones eventuales o permanentes...—, el espíritu de la clase social soporta instantes de transitoria inanidad o se manifiesta con desviaciones y contradicciones de ideología... Por elemental recurso estratégico, en las «zonas de contacto» accionan las brigadas de choques de las clases sociales en lucha; y, es obvio que esté en ellas el espíritu clasista, adoptando sus posiciones extremas. Una influencia de la una en la otra ... sería imposible: la influencia se opera, pues, por repercusión, sobre las zonas de macidez. Ahora bien, la clase social que siente la influencia no la deja prosperar libre y arbitrariamente: por lo contrario, la enruta de manera que sirva a sus propios intereses en perjuicio de los de la clase social que es sujeto activo de la influencia. Así se explica, por ejemplo, el mecanismo de la aparición en el arte burgués de fórmulas pseudorrevolucionarias, como la literatura ... futurista, el arte general vanguardista, etc. (De la Cuadra 1986: 51, 54).<sup>5</sup>

Por demás recalcar que esos encuentros y desencuentros, que esas interferencias y deducida hibridez, que esas zonas fronterizas (piénsese *zonas de macidez*), al igual que la presencia de ideas fuera de lugar y su consecuente repercusión son parte de la cultura nuestra, que nos distingue, y que se halla en el meollo de los estudios culturales que se remiten a lo latinoamericano. Pienso aquí en nombres como los de Schwarz y García Canclini, de cosecha sudamericana; y, también, en los de otras latitudes que nos remiten a otras perspecti-

tender que en el fondo yacen relaciones y luchas de poder y de clases. Por ello mismo, y a riesgo de que se juzgue simplista el presente comentario, la cita de De la Cuadra que sigue a continuación en el cuerpo de nuestro texto nos parece ilustrativa de esa lucha, sin tener que recurrir para ello a un léxico que se vuelve cada día más transparente, que pierda su solidez, y que, a la larga, hurta a la circunstancia latinoamericana de autonomía, identidad y autenticidad, que la pone al servicio de ajenos intereses.

5. Si bien del texto se deduce lo suficiente las implicaciones que el autor otorgó a la categoría *zonas de macidez*, la expresión exige, no obstante, mayor explicación. El último vocablo es particularmente intrigante. Descartada la posibilidad de que se trate de la palabra *macidez*, en cuyo caso se trataría de una errata, persuade más que macidez sea un neologismo acuñado por el autor, probablemente inspirado por la voz *macizar* (rellenar lo que estaba hueco), consciente De la Cuadra, seguramente, de que el término *macidez* (calidad de macizo) no cumplía con el propósito de la noción que exponía. Por otro lado, téngase presente el significado de la palabra *masa* (mezcla, conjunto de partes que forman un todo), al cual también remite el presunto neologismo. Y no se olvide, por último, que De la Cuadra no fue ajeno a los neologismos.

vas y ubicaciones, pero que no entonan nuestra circunstancia, ni pueden ni tienen por qué hacerlo, por muy valiosos que resulten sus aportes en sus respectivos horizontes culturales: así, e.g., Said Bhabha, Ashcroft y Cía. Mucho hay que aprender de los dos primeros, especialmente de Schwarz. Respecto a los últimos, guárdese en mente aquel legendario y metafórico mapa del año 35, ejecutado por el gran pintor uruguayo Joaquín Torres García, que invertía la manera de ver nuestro continente, colocando el polo Sur arriba y el del Norte abajo, el Este a la izquierda, etc., proponiendo por medio de esa reubicación que ya era hora de empezar a vernos con otra cartografía. En fin, ya es hora de leer el Sur desde el Sur y de hablar del Sur desde el Sur, sin olvidar, enténdaselo bien, lo positivo que podría venir de allende. Lo cual es una manera de insistir, pues, en la importancia de no caer en la misma ceguera de aquel aldeano de que habló Martí en su seminal «Nuestra América», y sobre quien nos advirtió, sin escatimar consecuencias, lo siguiente:

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal de que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el Cielo, que van por el aire dormidos engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. (Martí, 26).

En conclusión, es del caso reiterar algo bien sabido, pero quizás no lo suficientemente recalcado: que los años 30 fueron fundamentales para entender nuestra tradición y, más aún, para entender lo que somos, fuimos, y nos proponemos ser. Las nociones críticas de José de la Cuadra y su posible vigencia deberían de hacernos recapacitar al menos sobre las relaciones de poder entre dominantes y dominados, sobre la función del intelectual como portavoz del alegato de una conciencia y proyecto nacionales, y, también, sobre la historiografía crítica ecuatoriana en el contexto latinoamericano actual, especialmente si se reconoce que un buen número de los asuntos que hoy conciernen y diagnostican lo latinoamericano —desde el regionalismo hasta los trasplantes migratorios; desde la heterogeneidad y la pluralidad de etnias y de lenguas hasta el tránsito y expatriado; desde los privilegiados hasta los marginados, cada cual con sus respectivas y diversas maneras de leer la historia; desde la fábula y la fantasía utópica sobre la heredad nacional, hasta la necesidad de sanidad mental colectiva; desde las zonas de contacto, hasta los encuentros y desencuentros— ya estaban en embrión o en gestación en los planteamientos y proyectos socio-culturales de ese entonces. Analizarlos, entenderlos y rescatarlos

ahora es ponerlos en perspectiva con ánimo de efectuar una mayor comprensión de nuestra circunstancia contemporánea, de nuestra encrucijada presente. Planteamientos y proyectos evidentes, por demás está insistir, en los más logrados de los esfuerzos críticos y literarios de los años 30. De la Cuadra ilustra a plenitud el paradigma que distingue a su generación. Su obra crítica sigue vigente, asume o debería de asumir atributos de magisterio para sus compatriotas de hoy: por esa vía, quizás, y sin desechar cualquier posible herramienta al alcance, se empezará a elaborar un porvenir más apto para nuestra colectividad.

## TRABAJOS CITADOS

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities* [1983]. New York: Verso, 1992.
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso, 1998.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* [1982]. New York: Penguin, 1988.
- Cándido, Antônio. «Literatura y subdesarrollo», *Crítica radical*. Selección, cronología, bibliografía, traducción y notas de Márgara Russotto. Prólogo de Agustín Martínez. Caracas: BA, 1991.
- De la Cuadra, José. *Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: CCE, 1958.
- «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», *El Telégrafo*, Guayaquil, abril 30, mayo 14, mayo 28. Reproducido por Alejandro Guerra Cáceres en *Crónica del Río*, No. 1, Guayaquil, 1986: 50-55.
- *El montuvio ecuatoriano. (Ensayo de presentación)*. Ed. crítica, introducción y notas de Humberto E. Robles. Quito: Libresa/UASM, 1996.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Trad. selección y prólogo de Jordi Solé-Tura. Barcelona: Península, 1967.
- Lukacs, Gyorgy. «¿Tendencia o partidismo?», *Sociología de la literatura*. Trad. Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Península, 1966.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Prólogo de Alejandro Carrión. Quito: CCE, 1964.
- Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*. Quito: CCE, 1976.
- «Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho», *Caravelle*, No. 34, 1980.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas*. Introd. y ed. de John Gledson. New York: Verso, 1992.

## LEER E HISTORIZAR LOS DISCURSOS COLONIALES<sup>1</sup>

Carmen Perilli

Como crítica literaria me obsesiona la delimitación de una mirada y el empleo de una *caja de herramientas* acorde con la complejidad discursiva de la cultura colonial, en particular, y de la literatura latinoamericana, en general. Hablo y escribo desde y sobre América Latina en una universidad, inmersa en el mar de zozobras que son estas latitudes, a despecho de los discursos oficiales del neoliberalismo. Mis reflexiones están vinculadas tanto a la producción como a la docencia, espacios en los que resulta inevitable plantearme modos de leer e historizar discursos coloniales. Así surge el libro *Colonialismo y escritura en América Latina* en cuyo subtítulo —la sentencia de una acusada de hechicería *Ya béis que es oy tiempo al rebés*— se conjugan el pasado español, la metáfora del Tucumán sacudido por el autoritarismo y el neoliberalismo de fines de milenio.

Imposible no tener en cuenta estructuras de actitud y referencia al replantearme la necesidad de hacer historia de la literatura y la cultura. No solo se trata de lograr que Clio *re-visite* los discursos coloniales, sino que frecuente las llamadas otredades. Para armar una trama que se ajuste a este objetivo es necesario tener en cuenta *puntos de condensación*; lugares en los que, como señala Sarlo, «todo parece estar presente, donde la historia que la trama intenta contar da la impresión de ser el lugar de confluencia de una cantidad de historias que, tiempo después, quizás vuelvan a separarse». (Sarlo, 1986). La segunda tarea es la de la interpretación en la medida en que «toda literatura debe leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad» (Jameson, 1989).

1. Agradezco la atenta escucha de Rossana Nofal así como los aportes de Alan Rush.

Un itinerario por los mundos coloniales debe enriquecerse con los estudios de las últimas décadas, sin abandonar cierta cautela, como pide Schwartz (1986) ante las modalidades vernáculas signadas por *la angustia de la novedad* y la ausencia de exploraciones consecuentes. Un nombre —el de Ángel Rama— se encuentra en el origen de la construcción de tramas: *La ciudad letrada* es, por cierto, uno de los más vigorosos intentos de dar cuenta del mundo colonial, un modelo explicativo que aún estamos desarrollando.

Los encuentros, liderados por Rama y editados por Pizarro, están dominados por la intención historicista —«si la crítica no construye obras, sí construye una literatura» (1985: 18)— a la luz de elementos como proceso y estructura, zona literaria, período y región, cultura y lengua. Dejo de lado la dudosa propuesta de un comparatismo contrastivo, en exceso recortada sobre el horizonte de los estudios literarios europeos. En cuanto a los estudios coloniales se hace hincapié en la necesidad de incorporarlos al *corpus*, en su diversidad y con autonomía de la lengua en la que fueron formulados, al mismo tiempo que trabajar las producciones, teniendo en cuenta la función histórica.

Considero que no se ha otorgado la verdadera importancia al pionero trabajo de Beatriz Pastor (1983) que recorre el discurso narrativo imperial construyendo su *corpus* a la luz de la mitificación y la demitificación del referente, en una actualización de la propuesta posorientalista de Said. Su relevancia reside en la articulación de una visión deconstructora, al mismo tiempo que totalizante de la escritura del conquistador. Walter Mignolo agita las lecturas coloniales cuestionando la visión tradicional de los estudios literarios, postula relaciones diferentes entre *canon* y *corpus*, centradas en la relación oralidad/escritura y la colonización del espacio. Todos sus textos arman una red conceptual para dar cuenta de las semiosis coloniales, teniendo en cuenta tanto los discursos españoles como los indígenas en su clásico artículo sobre tipos discursivos de la conquista y la colonización —centrado en la perspectiva del colonizador— se complementa con los análisis de la cultura mesoamericana: «Coloquio de los Doce Sabios en Anáhuac o los huehuetlatolli». La propuesta de hablar de *lados de la letra* así como de producciones discursivas soslaya el restrictivo término literatura. El crítico argentino explora la serie letra/territorio, discursos/colonia para proponer el concepto *semiosis colonial* que abre el espacio de la letra a la voz y la imagen.

La descolonización de la crítica colonial es un proceso constatable en el salto producido en las lecturas de los ochenta y noventa. Rolena Adorno y Antonio Cornejo Polar se acercan a la producción discursiva del período, a la luz de conceptos como *totalidad contradictoria* y *red de negociaciones discursivas*, buscando resolver conflictos como los de la estructura y el proceso, vitales en el camino de construcción de una historia.

Cornejo Polar parte de un trabajo filológico —el *Discurso en Loor de la Poesía* de la Anónima peruana— para arribar a las arriesgadas lecturas de *Escribir en el aire* donde pone en acto sus teorizaciones sobre la heterogeneidad con poca prolijidad, como producto de la necesidad de probar una hipótesis aunque logra su objetivo: establecer la posibilidad de trabajar el proceso histórico, en este caso a la luz de la antinomia homogeneidad/heterogeneidad. Resulta particularmente fecundo su llamado a *historiar la sincronía* de los textos coloniales. El mayor aporte radica en la lectura contrapuntística de crónicas y wankas a partir de la narración del episodio de Cajamarca como condensación significativa.

La introducción de la cuestión del otro en los estudios coloniales impuso la definición de posicionamientos del sujeto colonizado/colonizador, a partir de elementos como focalización o lugar de enunciación (Adorno). También inquietó lo suficiente como para auscultar textos no frecuentados en busca de voces silenciadas. Pero la categoría de la *alteridad*, como quedó bien demostrada en la prosa lírica de *La Conquista de América* de Todorov, tiene una peligrosa labilidad que conlleva su abuso y banalización. De golpe, la diferencia se convierte en la protagonista, desoyendo cuestiones como la de la traducción.

Coincido con Nelly Richard en que «Lengua, historia y tradición, no son totalidades inquebrantables, sino yuxtaposiciones provisorias de multirelatos no coincidentes entre sí que se pelean sentidos históricos en batallas de códigos materiales e interpretativos» (1993, 39). Pero no puedo dejar de señalar la importancia de la operación misma de la traducción, realizada siempre desde y en el sistema hegemónico, desde donde hoy se plantean tales preguntas. Por otro lado sigo apostando a la literatura, de cuyos saberes no debemos abjurar sino —independizándonos de los empobrecidos destinos de las instituciones oficiales— convertirlos en resistencia desde la memoria, rescatar la tradición, combatiendo el olvido. (Ya Cornejo Polar señalaba la importancia de rescatar no solo los siglos coloniales entregados por los nacionalismos sino los discursos indígenas).

El fracaso de proyectos como los de Iñigo Madrigal y Pizarro nos alertan contra la falsedad de una historia de la literatura construida a partir de fragmentos curiosamente desconectados entre sí, productos de una selección desigual que oscurece no solo vastas zonas de la literatura colonial sino, lo que es más grave, sus articulaciones —los resultados de encuentros como los organizados por Julio Ortega y Lucía Costingan / Beatriz González revela una coherencia mucho mayor. Dos son los problemas: cómo hacer una historia sin dejar por eso de tener en cuenta las complejas relaciones entre estructura y proceso, cómo dar cuenta de la singularidad de los sujetos, representaciones y mundos sin abandonar el horizonte de la totalidad y la producción de una interpretación.



Releyendo los documentos de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, JALLA, sorprenden los alcances de los mismos. Los encuentros realizados en América Latina, a diferencia de otros, apuntan hacia nuevos caminos. Casi homogéneamente se advierte su apuesta a la lectura de otredades, desde una ambigua posición frente a la literatura (Rojo: 1997). Si Martín Lienhard pone sobre el tapete la expresión *literatura alternativa*, en su estudio de las relaciones entre la voz y la letra, apuesta a la existencia de una corriente literaria paralela y John Beverley escandaliza con su ataque a la literatura centrada en el testimonio, la advocación, le sirve a Raúl Vallejo para inaugurar Jalla-97Quito trazando una sola línea desde Guaman Poma de Ayala a Rigoberta Menchú. La sensación que recorre al observar la uniformidad de los planteos nos conmueve a muchos. En todas las mesas se repiten los mismos lugares comunes. Se escenifica un combate que huele a los campos del norte, no se discuten agendas, se las da por establecidas. En un encuentro de literatura latinoamericana se llega a lamentar la abundancia de trabajos sobre literatura. El malestar queda flotando: las agendas no están en discusión, descienden desde un espacio otro. Modificar esto se transforma en una necesidad ya que volvemos a la problemática de la teoría sobre América Latina pero no desde América Latina, con lo cual aceptamos las exóticas latitudes de llamada subalternidad.

Volviendo a los estudios coloniales, *The Dark Side of Renaissance*, de Walter Mignolo, es el proyecto más ambicioso de dar cuenta del trabajo de las producciones coloniales, a la luz de conceptos como colonialismo y modernidad. Este texto que, lamentable y llamativamente, no posee traducción castellana, queda fuera del alcance de la mayoría de las aulas latinoamericanas dirigiéndose así al especialista en habla inglesa. El recorrido realizado por el autor, a la luz del concepto colonización (de la escritura y del territorio), permite dar cuenta de la formación de una textualidad. Al mismo tiempo tiene en cuenta elementos como región y período, formulando un canon colonial alternativo al institucional.

Si se parte de imaginarios enfrentados se debe poder leer estos movimientos en los textos. El imperio, al imponer una lengua construye un territorio discursivo sobre las diferencias, estableciendo una peculiar interacción entre formas hegemónicas, residuales y emergentes. Guaman Poma, sujeto colonizado, escribe al igual que el Lunarejo desde la ciudad letrada, y con menor circulación que Espinosa Medrano. Si no podemos olvidar que Guaman Poma traduce los discursos de Domingo de Santo Tomás y Francisco de Victoria y que su retórica debe muchísimo a los discursos de la extirpación de idolatrías tanto al sermón como al jurídico al mismo tiempo que es el fundador del mito del Inkarrí, tampoco es serio postularlo como génesis de una práctica escrituraria ya que el texto no circuló. La idea de intelectual orgánico y de subalterno debe manejarse cuidadosamente.

Cuando Thomas Kuhn habla de los paradigmas científicos señala la importancia que, en la constitución de los mismos, tiene el conflicto y la lucha por el poder. Sus primeras construcciones afirman la intraducibilidad, la incommensurabilidad y la incomunicación de paradigmas pero luego considera que el hecho de que los dos elementos primeros no impiden la traducción posterior. Los encuentros entre distintos modelos científicos o culturales enfrentan terribles dificultades pero no necesariamente son irrealizables. Podemos llegar a habitar en dos paradigmas, en dos mundos dentro de la cultura. La incommensurabilidad se da en el momento de choque, pero existe una posibilidad relativa de habitar otros universos culturales, comparar valores y creaciones. La lectura de Kuhn nos sirve como punto de partida para pensar acerca del recorrido por mundos y narraciones de la colonización americana.

No solo es absurdo postular horizontes de comprensión comunes sino que no se puede ignorar el contexto de situación: los *contactos culturales* se producen en situaciones extremas en las que el lenguaje parece colapsar, bajo los efectos de la violencia histórica y natural. Una profunda desigualdad entre las posiciones de los sujetos exasperan la diferencia convirtiéndola en intraducible otredad o arman espejismos de semejanzas que la aniquilan, borrándola. Existen grandes diferencias entre el «orientalismo» y el «occidentalismo». «Indias Occidentales», el «Nuevo Mundo» y, finalmente, «América», son las sucesivas palabras claves de macrorelatos del Occidentalismo para expandirse. Las diferencias radicales entre el Occidentalismo y el Orientalismo son, primero, que el Occidentalismo comienza a gestarse a fines del siglo XV con la emergencia de las «Indias Occidentales» en el panorama de la cristiandad «europea»; segundo, que el «Occidentalismo», a diferencia del «Orientalismo», es el discurso de la anexión de la diferencia más que de la creación de un opuesto irreductible: el «Oriente». Precisamente, «Indias Occidentales» es el nombre que anexa la diferencia al Estado y es el nombre que se mantiene en todo el discurso legal del imperio hasta su caída. «Nuevo Mundo» y «América» comienzan a articularse más tarde, como discurso de la «cultura», mas no como discurso del «Estado» (Mignolo, 1999).

Si se plantea la acción de la cultura conquistadora como homogénea, se corre el riesgo de hacer generalizaciones torpes, que ignoren las características de la cultura imperial española que, dentro del «occidentalismo», representa un momento particular, unido todavía a la narración religiosa de la universalidad católica, no la de la modernidad europea. Paradójicamente la avanzada de la modernidad sobre América se hace en nombre de narraciones medievales. En el diseño histórico-cultural español tiene gran importancia la cultura popular, que, como bien se ha demostrado, es una cultura de la voz.

Mis lecturas me llevan a concluir que solo transformando e integrando dentro del código propio se pueden asimilar nuevos sujetos, discursos y repre-

sentaciones; de ahí la gran importancia que cobra la narratividad. Las narraciones son protagonistas, transforman las nuevas realidades en textos de cultura. Al mismo tiempo la hegemonía y continuidad de las mismas están en estrecha relación con la imposición de un orden militar y político. «El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos» (Said, 1993: 13). No solo se trata de culturas con narraciones maestras diversas sino de situaciones de ruptura, que instauran una batalla de textos y versiones, un combate de traducciones e interpretaciones.

Las culturas construyen archivos a partir de la memoria que se construye en y contra el olvido; lo vence solo y en cuanto lo transforma en mecanismo. Leerlas aisladas de la materialidad que las secreta reduce su comprensión al naturalizar discursos que dependen de su lugar de enunciación. No se puede construir una historia de la literatura y la cultura de América Latina sin considerar las relaciones entre imperialismo y cultura, en su doble vertiente de dominación y resistencia. «Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras» (Said, 1993: 14).

El Nuevo Mundo se dice en dos grandes tipos de narraciones: narraciones de conquista y narraciones de contraconquista. Las primeras arrancan de la experiencia imperial castellana y encuentran su fundamento en narración religiosa de las cruzadas medievales. Las otras surgidas en la fractura de los imaginarios de los grupos indígenas se reformulan a partir del impacto de la opresión, intentado, desesperadamente, construirse una historia que las integre al mundo. «Imposición de nombre» clama el Inca Garcilaso. «Vaciamiento de un cosmos» insiste Eduardo Subirats, denunciando la perversidad de una colonización que hoy continúa. Además hay que tener en cuenta la desaparición y cambios de función que sufren los especialistas en la palabra.

Abundantes narraciones legitiman la primacía de la Letra como Cultura sobre la Voz como Naturaleza. Entre ellas las primeras imágenes que el arte occidental ofrece de América; por ejemplo el famoso cuadro de Vespucci con la pluma frente a la mujer desnuda, puro cuerpo, esperando su inscripción. También la máquina de *historias mentirosas* de las crónicas de indias, en los que el mundo caballeresco triunfa sobre salvajes y demonios, por igual. El imperio apoya sus acciones en mitos blancos, en algunos casos reformulaciones de la narración de reconquista o en los surgidos al contacto con la tierra americana. Es interesante tener en cuenta la forma en que el discurso narrativo de la conquista reactiva formaciones residuales del archivo europeo, como es el caso del imaginario de caballería o discursos como crónica.

Las narraciones indígenas son silenciadas o reformuladas. Es el caso de la mitología de Quetzalcóatl/Santo Tomás o de Tonatzin/Guadalupe. Se produce un corte que, a su vez, posibilita la reconstrucción de la memoria de los pueblos conquistados, en función de la continuidad; la historia que va del guadalupanismo indígena al guadalupanismo criollo. Las narraciones indígenas resisten en la utopía. El mito del Inkarrí se repite una y otra vez. Guaman Poma de Ayala inscribe la muerte de Atahualpa y la decapitación de Tupac Amaru del mismo modo resguardando la historia en el diseño del mito. Las condiciones de producción de discursos en situaciones de conquista no dejan otra posibilidad, que las de *diálogos provisionarios*, como marca Sara Castro Klarén. La figura del intérprete es central: la Malinche «cala hondo» en su lengua indígena y atraviesa, «corta» la lengua extraña, apretada de los invasores, situándose entre varios sistemas de transmisión (Margo Glantz). Si los intérpretes tienden un puente dudoso entre las culturas, la ajenidad de códigos entre ellas y la presencia de la violencia lo hace intransitable.

Para poder construir una historia de las prácticas discursivas no se puede abandonar el concepto de hegemonía y, sobre todo, el de totalidad. Se trata de dar cuenta del período colonial a partir de una historia de las principales narraciones culturales, relacionadas por condensaciones significativas. Hay un espacio dominante, el de la cultura hegemónica con todas sus variantes y por la lengua española. No podemos renunciar a él, solo desde ese espacio pueden leerse las narraciones de resistencia y oposición. Creo que no se puede sucumbir ante metáforas tan atractivas como «las tretas del débil» de Ludmer que, si nos provee de una llave para penetrar en la retórica de la respuesta de Juana, nos arrastra a un peligroso lugar de interpretación, el de la subalternidad, condenado a un pensamiento elusivo; un *locus amoenus* que propone una cierta adaptación a «la debilidad».

Si la construcción social de los hechos históricos depende del control de las producciones discursivas, las operaciones de traducción implican traicionar, torcer. «En Occidente hacer historia lleva a la escritura; los mitos han sido reemplazados por una práctica significativa que, en cuanto práctica es el símbolo de una sociedad capaz de controlar el espacio que ella misma se ha dado, de sustituir la oscuridad del cuerpo vivido con un querer saber y dominar el cuerpo; transformar la tradición en texto; convertirse en página en blanco que ella misma pueda llenar» (De Certeau, 19).

Solo se puede *transcender el occidentalismo* transformando nuestra tradición en texto, estableciendo campos propios, construyendo categorías geohistóricas que enfrenten a los imperios, partiendo de la rearticulación de la historia y la geografía. La etapa actual de globalización, no solo por la creciente magnitud de las corporaciones transnacionales sino también por sus objetivos, incrementa la importancia a la localización. O, lo que es lo mismo, al restituir el

espacio restituyen las historias locales y al restituir las historias locales disminuyen la idea de una dupla constante entre occidente y el resto del planeta. En ese sentido no creo que haya que asumir el lugar de la subalternidad, que, es en el fondo el de la localización que produce el imperio en los espacios coloniales. Si el canon es *el arte de la memoria literaria*, creo que en América Latina, continente azotado por el analfabetismo, se impone armarlo y transmitirlo, organizando lecturas desde la pluralidad pero sin renunciar a la materialidad de la literatura.

Rebelarse contra lecturas colonizadoras supone recorrer y rescatar la colonia como red discursiva, como totalidad, no ceder su interpretación a mediadores privilegiados, disputar el poder de interpretación de nuestros discursos desde América Latina, apropiarnos de la agenda crítica, sin dejar de tener en cuenta las interacciones con el centro imperial, oponer una narración crítica de resistencia. «Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes. Nuestro tiempo se nos presenta impuro, cargado de agonías resistentes. La batalla es doble. Luchamos contra un tiempo que, también, se divierte con nosotros, se revierte contra nosotros, se invierte en nosotros, se subvierte desde nosotros, se convierte en nombre nuestro» (Fuentes).

## OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, No. 28, Lima, 1988.
- América Latina. *Palavra, literatura e cultura, Vol A situação colonial*, Memoria, 1993.
- Cornejo Polar, Antonio. «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias», *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (comp.), ob. cit.
- *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima: Horizonte, 1994.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la Historia*, México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo Mexicano*, México: Joaquín Mortiz, 1987.
- Glantz, Margo. «La Malinche: la lengua en la mano», *Dispositivo*, vol. XVIII, No. 45.
- González, Beatriz; Costigan, Helena. *Crítica y Descolonización: el sujeto ecolonial en la cultura latinoamericana*, Caracas: Univ. Simón Bolívar, Univ. Ohio, 1992.
- Iñigo Madrigal, Luis (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1982 (dos tomos).
- JALLA La Paz, Memorias, Bolivia, 1993.
- JALLA Quito, ponencias publicadas en *Kipus*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1998.
- JALLA Tucumán, Memorias, Tucumán, 1995.

- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, Documentos de barbarie*, Madrid: Visor, 1989.
- La literatura latinoamericana como proceso, Centro Editor de América Latina, 1985.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*, Lima: Horizonte, 1992.
- Ludmer, Josefina. «Las tretas del débil», *La sartén por el mango*, González/Ortega (coord.), Puerto Rico: Huracán, 1985.
- Mignolo, Walter. «Tradiciones orales, alfabetización y literatura (o de las diferencias entre el canon y el corpus)», mimeo.
- «La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)», *Dispositio* vol. XI, Nos. 28-29, pp. 137-160, Department of Romance Languages, University of Michigan The University of Michigan.
- *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor: The University of Michigan, 1995.
- «Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina», mimeo.
- Ortega, Julio; Amor y Vázquez, José, ed. *Conquista y contraconquista. La escritura del nuevo mundo*, México: El Colegio de México-Brown University, 1994.
- Pastor, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Perilli, Carmen. *Colonialismo y escritura en América Latina. Ya béis que oy es tiempo al rebés*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 1998.
- Pizarro, Ana. *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México: Colegio de México y Universidad Simón Bolívar, 1987.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*, Venezuela: Ayacucho, 1985.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino*, Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1990.
- Sarlo, Beatriz. «Clío revisitada», *Punto de vista*, año IX, No. 28, noviembre 1986.
- Schwartz, Roberto. «Nacional por substracción», *Punto de vista*, año IX, No. 28, noviembre 1986.
- Subirats, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid: Anaya y Marico Muchnick, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. La cuestión del otro*, México: Siglo XXI, 1987.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 1992.

## NARRATIVA ECUATORIANA: LA DÉCADA DE LOS 90

Miguel Donoso Pareja

### INTENTO DE CLASIFICACIÓN

A comienzos del 2000, puedo hacer algunas puntualizaciones sobre el desarrollo de nuestra narrativa. Por lo pronto observaré lo siguiente: 1) desde los 80 hasta nuestros días hay cierta constante en las tendencias de nuestra prosa de ficción; 2) el cuento no presenta mayores variantes frente a la novela en cuanto a esas tendencias; y, 3) existe un peligroso descuido expresivo en un buen número de nuestros «escritores», así como una desaprensiva e igualmente peligrosa promoción, a partir de una crítica complaciente, de textos flagrantemente defectuosos y de pobre calidad.

Respecto al primer punto, me parece que hay algunas líneas detectables desde la década de los 80 hasta nuestros días: a) la situacional: difícil, morosa, con un soporte narrativo mínimo, a veces hasta desafiante con el lector, de gran espesor reflexivo; b) la que busca su mayor soporte en lo narrativo, pero sin dejar de *decir*, esto es, de reflexionar; c) la de recuperación histórica; d) la farsa o esperpéntica; y, e) la que busca al lector a través de formas *sub* o *paraliterarias*.

Claro que podría cuestionársenos que la tercera línea mencionada obedece a un criterio temático y las otras a criterios formales, lo que a los puristas de las clasificaciones podrá parecerles inadecuado y, sobre todo, impreciso. De alguna manera tienen razón y debo reconocer que un texto de recuperación histórica puede ser a la vez esperpéntico o uno situacional ser histórico pero, por su alto grado actual de incidencia, la recuperación histórica es admisible en nuestra clasificación y, sobre todo, porque no hablamos de «novela histórica» sino de elementos históricos que entran cofuncionalmente (en cuanto co-funciones, es decir, formalmente) al servicio de la novela.

Son novelas de recuperación histórica, por ejemplo, *Pájara la memoria* (1984), *Tambores para una canción perdida* (1986) y *Caballos al amanecer* (1986), de Iván Egüez, Jorge Velasco Mackenzie e Israel Pérez, respectivamente. Las tres son de muy buena factura, la primera dentro de un barroquismo carpenteriano, como subraya Agustín Cueva, quien en este caso tiene razón, y una eficacia narrativa que se sustenta en el lenguaje; la segunda dueña de una atmósfera envolvente, muy móvil y mágica, más ligada a contar una historia que *Pájara la memoria* que, con menos énfasis, también quiere hacerlo; y la tercera —que incursiona en la leyenda del Conde de Mendoza (un hacendado costeño que compró un título de nobleza), la fundación de Vinces y la vicisitudes de un amor patológico y desgraciado—, cuyo soporte narrativo mínimo la evidencia como situacional.

Velasco Mackenzie ha insistido en esta línea. Lo hizo primero con *El ladrón de levita* (1989), pero dentro de una recuperación histórica parcial y de una perspectiva tan cercana que podría, incluso, cuestionar su clasificación al tomar como protagonista a un personaje guayaquileño de los años 50, parte de una mediocre picaresca local. Descuidada y con poca tensión interna, significa muy poco en el corpus narrativo de Velasco. Del mismo autor, más ambiciosa pero igualmente fallida, cabe mencionar *En nombre de un amor imaginario* (1996), novela en la que el acopio de datos, el uso excesivo de lo investigado, mata lo imaginario y le agrega una raya más al tigre, es decir, a la poca calidad de los premios de la Bienal de Novela que se convocaba en Quito desde 1989.

Muy poco promocionada, es notable en este tipo de novelas *Chaupi punllapi tutaj yarcu* («Anocheció en la mitad el día»), de Carlos de la Torre Flor, quien recupera y revitaliza en ella la figura de Atahualpa y hace un excelente trabajo intertextual con las crónicas de la época. *Mientras llega el día* (1990), de Juan Valdano, en cambio —que narra los días previos a la masacre de los patriotas quiteños el 2 de agosto de 1810—, es muy poco lo que vitaliza y dimensiona al hecho histórico en sí, seguramente, como señala con delicadeza Diego Araujo, porque «en algunas de sus páginas» (yo diría que en todas) «echemos de menos una mayor sugestividad del discurso narrativo».

En cuanto a la línea esperpéntica, esta tiene —como hemos visto— su aparición temprana en 1939, con *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz*, de Pareja Diezcanseco, se desarrolla a través del mismo Pareja y de Aguilera Malta, y se afianza con títulos como *La cofradía del mullito del vestido de la virgen pipona* (1985), de Alicia Yáñez Cossio; *El poder del gran Señor* (1985), de Iván Egüez; y *La tarde del antihéroe* (1986), de Jaime García Calderón. Los tres tienen un fuerte sustento narrativo, es decir, cuentan historias nítidamente aislables (tal vez esto sea menos marcado en la novela de Egüez), el humor y la ironía son importantes, su sentido crítico muy hondo y su lectura —sin llegar a lo *light*, ni mucho menos— es fluida y grata.



Junto a estas novelas cabe mencionar —por el humor y su pantagruélico deleite con el lenguaje o, mejor, frente a la vida a través de esta modelización primaria del mundo— *Autobiografía admirable de mi tía Eduvigis* (1991), de Francisco Tobar García, muy cercana a lo esperpéntico a partir de lo fársico e igualmente de gozosa lectura.

En lo que se refiere a la búsqueda de los lectores a partir de formas *sub* o *paraliterarias* como pre-textos, pero haciendo trabajos comunicativos serios y de la mejor ley, se ha dado poco en el país, tanto que con tres autores se agota el rubro...

Cecilia Velasco, en su ponencia *Héroes, villanos y otras voces/Los personajes en la literatura ecuatoriana de fin de siglo* —en la que una vez más se evidencia lo que yo llamo *quiteñocentrismo* (los autores tratados son todos capitalinos y solo un par, cuando más, residentes en Quito pero, eso sí, nacidos en los alrededores)— nos habla de Santiago Páez, «autor de la primera, que yo sepa, obra ecuatoriana de ciencia ficción, *Profundo en la galaxia*» (1994), y de la incursión de este en lo policiaco con su novela *La reina mora* (1997). Tres comentaristas —uno de El Oro (Raúl Serrano), otro de Loja (Martha Rodríguez) y un guayaquileño (Fernando Balseca)— le recuerdan a la desprolija ponente que hay escritores —y bastante significativos— en otras regiones del país, y Balseca le señala, respecto a Páez, que «no se pueden desconocer sus antecedentes en Carlos Béjar Portilla y Fernando Naranjo (para la ciencia ficción) y en Eliécer Cárdenas (para lo policial)». El comentarista se refiere a algunos de los textos iniciales de Béjar Portilla (años 70), al volumen de cuentos *La era del asombro* (1994) de Naranjo y a *Háblanos, Bolívar* (1983), de Cárdenas.

Lo destacable en Páez no es, en última instancia, su prelación o no en el uso del subgénero, sino el tratamiento que da a la ciencia ficción en los cuentos de *Profundo en la galaxia*, ligándola a los mitos ancestrales andinos para dotarla de una dimensión diferente; y a lo policiaco con ritos y celebraciones populares, en su novela *La reina mora*.

Respecto a la narrativa situacional —a la que también podríamos llamar difícil o minoritaria— ya hemos visto que continuó vigente durante la década pasada, y también que hay cierta voluntad de contar en nuestros días, pero sin renunciar al espesor reflexivo. Esto nos ubica en una vieja polémica: «literatura accesible, fácil, para un gran espectro de lectores», versus «literatura difícil o minoritaria», la que se ha acentuado ahora con la comercialización y transnacionalización de las editoriales (y una sociedad dominada por la economía social de mercado y la globalización).

En este contexto, Hans Magnus Enzensberger señala, por ejemplo, que «el solo hecho de que exista *una literatura difícil*, que sobrevive en un mundo tan indiferente, es ya un pequeño milagro» y que «la literatura seria, y más

aún la *difícil*, ha sido, es y probablemente será siempre preocupación e interés apasionado de una minoría», pero también que «en términos culturales, la mayor parte de lo que se produce pensando en un público mayoritario» (yo diría que la totalidad) «tiene una vida muy corta y está sujeta a los vaivenes de la moda».

Joseph Brodsky, por su parte, subraya que «nadie, en sus cinco sentidos, se pone a escribir algo que sea difícil de comprender, y menos que nadie un autor desconocido. La razón de que cada quien proceda con su respectivo modo se debe a que reconoce o intuye la necesidad de escapar de las limitantes convenciones de la prosa contemporánea. En realidad, lo que fue facturado como dificultad —por unos lectores acomodados a las convenciones existentes— era de una naturaleza liberadora (...) una forma de alcanzar mayor claridad». Volviendo a Enzensberger: «la escritura pertenece al reino de la excepción». En otras palabras, esta vez de Octavio Paz, «la lógica del mercado no es la lógica de la escritura». O, como lo señala Brodsky: «En el arte no es la demanda la que produce la oferta sino todo lo contrario».

Colocada en esta disyuntiva —literatura fácil o difícil, situacional o diegética— la escritura del país ha optado por mantener el espesor reflexivo, pero atenuándolo con un nivel fabulístico visible y aislable, lo que le da fluidez y la hace menos «castigadora». Así, hay una producción de novelas cuantitativa y cualitativamente estimable en el país, a pesar de sus altas y sus bajas.

Someramente, son las que siguen: *Sueño de lobos* (1986) de Abdón Ubidia (calificada por Diego Araujo como «la gran novela de estos años» y por no recuerdo quien como «la mejor novela de la década»), una narración cuyo gran mérito es querer contar, no desdeñar el espesor reflexivo e intentar una estructura sustentada en la sintaxis de sus personajes. En otras palabras, quiere ser una novela de personajes, pero sin lograrlo. Incluso la sintaxis de su personaje protagónico falla, partiéndolo en dos de manera ostensible, lo que quiebra, a su vez, tanto la historia como la atmósfera del libro; *El devastado jardín del paraíso* (1990), de Alejandro Moreano, la novela más esperada del país —se hablaba de ella siquiera 15 años antes de su aparición—, y también la más decepcionante: Araujo la llama «morosa y reiterativa»; yo pienso que es falsa y pseudo popular, pseudo guerrillera, pseudo intelectual, pseudo todo, tanto que muy pronto ha quedado sin existencia; *El insomnio de Nazario Míeles* (1990), de Javier Ponce, densa y enredada, incapaz de construir lo mítico y lo enigmático, pretenciosa; con una ambición que rebasa las posibilidades de su escritura; *Las tertulias de San Li Tun* (1993), de Juan Andrade Heymann, hipersituacional, de compleja estructura y sin embargo ágil, sabrosa y comunicativa, un aporte a nuestra narrativa después del realismo chato, declamatorio y sectario que agobió a su autor tras sus renovadores *Cuentos extraños*, 1961, y *El lagarto en la mano*, 1965; *El ocio incesante* (1994), de Francisco Tobar García. De-

senfado y madurez, alegría al narrar, visión sin tapujos de dos ciudades, Quito y Guayaquil, dentro de un itinerario delirante y vital, son las características de esta novela, la mejor de «el loco» Tobar junto con *Autobiografía admirable de mi tía Eduvigis* (1991); *Y no abras la ventana todavía* (1994), de Sonia Manzano, texto calificado por su autora de «zarzuela ligera sin divisiones aparentes», en el que alternan, no «el canto y la declamación», sino los hechos y reflexiones de y sobre una época en Guayaquil, y se integra, se «acola», con una sola salsa, el puerto, para desestabilizar «las pautas de la discursividad masculina hegemónica». Fue maltratado por la crítica quiteña tras ganar la III Bial de Novela con los votos favorables de los jurados extranjeros, los venezolanos Salvador Garmendia y José Balza; *Ciudad sin ángel* (1995), de Jorge Enrique Adoum: sin el derroche técnico de *Entre Marx y una mujer desnuda*, esta novela no le agrega ni le quita nada a la expresión narrativa de Adoum; *El viajero de Praga* (1996), de Javier Vásconez, una narración ambiciosa pero expresivamente negada, de una sordidez postiza y tonta, balbuceante, casi patética al confundir la más caótica y rebuscada oscuridad con profundidad; *Nefralí Pascuales* (1996) de Leonardo Kosta: poco conocida, sus mayores virtudes son el erotismo, la sensualidad del lenguaje y el humor; *Bestiario de cenizas* (1997), de Byron Rodríguez, situacional, bien escrita, de atmósfera densa e idóneamente lograda; *Tan lejos, tan cerca* (1997), de Marcelo Báez; su autor —mimético y hábil, ingenioso— logra un pastiche bien ensamblado y dinámico, de agradable lectura; *El legado del tigre* (1997), de Vladimiro Rivas, es el mediocre intento novelesco de un cuentista interesante, a pesar de lo borgeano, con apenas dos o tres secuencias bien tratadas; y *Resignate a perder* (1998), de Javier Ponce, notablemente mejor frente a los defectos y limitaciones de *El insomnio de Nazario Miele*. Además de estos trabajos, merece ser mencionada una novela de corte tradicional, *Asedios profanos* (1996), de Ernesto Torres Terán, muy bien escrita y que aborda el tema de la colonización del Oriente ecuatoriano y la explotación petrolera. En la línea predominantemente narrativa, pero sin perder su espesor situacional, debo consignar *El deseo que lleva tu nombre* (1990), de Carlos Carrión, de sabrosa lectura. El erotismo adquiere, en este texto, una dimensión en la que lo lúdico, lo vital, lo nostálgico y lo agónico se consubstancian en ese deseo del profesor maduro que lleva el nombre de su alumna adolescente. Una bella novela, en verdad.

También es importante mencionar dos textos de Carlos Béjar Portilla, un hombre especialmente dotado para narrar: la noveleta *La Rosa de Singapur* (1990) y la novela *Mar abierto* (1997). Barojiano, es decir, escueto, directo —muy personal, sin embargo— libre, estructuralmente alegre y vital, Béjar es uno de nuestros mejores relatistas.

Y, por supuesto, el sólido trabajo narrativo de Alicia Yáñez Cossío —sobrio, sin aspavientos ni grandes o descabelladas audacias— con novelas como

*Yo vendo unos ojos negros* (1979), *Más allá de las islas* (1980), *La casa del sano placer* (1989), *El Cristo feo* (1996) y *Aprendiendo a morir* (1997).

## CASI AL BORDE DEL 2000

De la ceja al ojo del tan cacareado nuevo milenio (simple convención que no fue más allá de cualquier desilusionante Año Nuevo), debo mencionar cuatro novelas con títulos muy sugestivos: *Las dudosas memorias*, de Alsino Ramírez Estrada; *Acoso textual*, de Raúl Vallejo; *Sonata para sordos*, de Iván Egüez; y *La sombra del apostador*, de Javier Vázconez, aparecidas en marzo, agosto, septiembre y noviembre del 99; la primera en Guayaquil, las dos siguientes en Quito y la cuarta en México, respectivamente.

Al margen de cualquier simpatía o antipatía personal —lo que en nuestro país (tan primitivo en este aspecto) vicia la objetividad de la crítica, tanto en su emisión como en su recepción—, voy a referirme en primer término a *Las dudosas memorias*. Siempre dije (y sigo señalándolo) que *La perspectiva* (cuentos), que data de 1962, y *El testimonio* (novela), aparecida cinco años después, de Alsino Ramírez Estrada, son textos pioneros en la renovación de la narrativa ecuatoriana. Pero también que su valor es estrictamente coyuntural. A pesar de esta convicción, publiqué la novela en México, contra la opinión de mi socio —el narrador y algún tiempo guerrillero colombiano Rafael Humberto Gaviria— en la frustrada aventura editorial que iniciamos con el sello de Bogavante. Así, entre los títulos aparecidos constan *Los geniecillos dominivales*, de Julio Ramón Ribeyro (peruano), *Detrás del rostro*, de Manuel Zapata Olivella (colombiano), *Los fuegos de San Telmo*, de José Pedro Díaz (uruguayo), un libro de cuentos de Eduardo Heras León (cubano) y *El testimonio*, del mencionado Ramírez Estrada. Por la rápida disolución de Bogavante, *La travestía* —del brasileño Carlos Heitor Cony— la transferimos, ya en negativos, a Editorial Extemporáneos, en Ciudad de México. En general, los libros se vendieron bien y tuvieron buena crítica, excepto *El testimonio*, que no se vendió ni produjo un solo comentario escrito, salvo el mío. Esta es la triste historia del cándido editor y su patriotismo mal pagado.

Después, Ramírez repitió su fórmula narrativa y se ahogó en su espesa y retorcida retórica, en su amaneramiento culterano. Sin embargo (y sin dejar lo estereotipado de su escritura), el autor de *El testimonio* y *La perspectiva* renace de sus cenizas con una novela de tono confesional, como las anteriores, pero más cercana a la duda y a la comprensión que al desplante, lo que implica una saludable señal de madurez. Una sensibilidad tortuosa pero auténtica (no sobrepuesta como la de Javier Vázconez en la mayoría de sus textos) nutre a los personajes de Alsino Ramírez, lo que les da espesor y atmósfera, resonan-

cias inesperadas, una fuerza que va más allá de los retorcimientos del lenguaje, incluso de las torpezas, para convertir —como Lezama Lima en *Paradiso* y *Oppiano Licario*— los defectos en virtudes. Sí, *Las dudosas memorias* es una buena novela. Y como no soy de los que omiten por odio o por envidia a nadie, lo digo sin empacho.

Igual, al margen de cualquier intrusión extraliteraria (la despectiva prepotencia de sus declaraciones respecto a escritores ecuatorianos contemporáneos suyos, por ejemplo), considero justo hablar en segundo término de *La sombra del apostador* (Alfaguara, México D.F., 1999), de Javier Vásquez, novela en la que el autor logra al fin, en sus últimas páginas —de la 157 a la 227— lo que tanto había anhelado: armar una construcción novelesca de atmósfera densa, sórdidos personajes (en el sentido de sucios y tortuosos, pero también de amenazantes), y un ensamblamiento exacto del rompecabezas diegético, no solo en la estructura formal sino también en la de contenidos. El Coronel, Sofia (su relato es excelente, el momento narrativo más alto del libro), el periodista, y hasta Roldán, el protagonista (tan lleno de fallas y de olvidos autorales, tan sobrado de muletas y de reflexiones candorosas y esfozadamente «complicadas» y «profundas»), incluso la historia en su totalidad, se vuelven convincentes en este exacto cierre del texto, en estas setenta intensas, notables páginas, tanto que uno siente que ha leído una buena novela y olvida las ciento cincuenta y pico del comienzo, que son enredadas, incoherentes, escritas con la misma torpeza de sus libros anteriores, con personajes sobreactuados que chapotean en una atmósfera caricaturescamente onettiana, cargadas de lugares comunes —«viajo por los linderos de mi imaginación», «se hundió en una larga noche de silencio», «un silencio sepulcral», «la infernal claustrofobia del hotel», «tal vez fue una tarde cualquiera», «a la sombra tutelar del Pichincha», «como un animal al acecho»—, reflexiones de auténtico retardo mental —«angustiado y tal vez un poco enloquecido»(?), «una broma obscena que imponía un análisis detallado y solo merecía un rechazo incondicional» (¿en qué quedamos?), «habría advertido que el malhumor le impedía sonreír», «desde que murió el niño había cambiado su estado de ánimo» (se refiere a la madre del niño), «por su mente cruzó la idea de que la muerte era un mal inevitable» (¡qué brillante!), «entonces supo que tenía suerte con las mujeres, ya que siempre le colmaban de regalos», etcétera—, y situaciones que se contradicen en sí mismas, que enredan sus propios datos constitutivos (las muletas de Roldán, el sobre con la paga por el asesinato, el lugar desde donde este dispara, los binoculares y la mira telescópica del arma, etcétera).

En definitiva, *La sombra del apostador* parece una novela escrita por dos personas, una torpe y tartamudeante en las ciento cincuenta y seis páginas iniciales (cuyo producto es, para usar una expresión suya, «un arte presuntuoso de copiones»), y otra talentosa y diestra (auténtica) en las 70 que la cierran

con acierto y calidad. Y una esperanza: que de aquí en adelante Vásconez escriba más como la segunda persona que como la primera, que se haya encontrado con lo que realmente es, que no insista en lo que creía que era.

Raúl Vallejo, en cambio, me pareció siempre un narrador correcto, audaz y arriesgado en lo temático (la marginalidad ambigua de sus personajes, por ejemplo, trazada con valentía y sin prejuicios), pero sin mayores riesgos formales, neutro y distante, aun en sus nostalgias más cercanas. Ahora, con *Acoso textual* —una novela *in, novela de su tiempo*, dice Jorge Aguilar Mora, cayendo en el más común de los lugares comunes—, Vallejo insiste en sus personajes ambiguos y marginales, pero con mayor compromiso y hondura al situarlos en la realidad virtual (virtual en el sentido de implícita, de casi la realidad o su sustitución, de esta sustitución como la realidad) que nos permite la electrónica, específicamente el *internet*. ¿El resultado? Una novela ingeniosa, sí, pero llena de talento. ¿*In*? También, aunque más allá de «su» tiempo y de la moda.

En cuanto a Iván Egúez, lo considero (y sigo considerándolo), junto a Abdón Ubidia, uno de los narradores más sólidos de su promoción. Por desgracia, *Sonata para sordos* me parece solo ingeniosa (más como aspiración que como logro), impostada (el plano político y la reflexión final, en concreto), excesiva en su erudición musical (tanto que su interés prevalece sobre el de la novela) y con un humor que se queda en la repetición de chistes toscos y gastados, inadmisibles en la exquisitez melómana del narrador aquiescente.

## ALGO SOBRE EL CUENTO

El cuento, por su propia naturaleza, es situacional. Es a la novela lo que la fotografía al cine, o, dicho con otras palabras, es la congelación de «x» imagen de un film, la que se convierte, así, en una situación que debe ser desentrañada para tener sentido. Por eso, aun sin variantes (o con mínimas variantes) respecto a las tendencias de la novela, tiene un devenir menos sinuoso y desde la década de los 60 profundizó su discurso con libros muy significativos de Andrade Heymann (*Cuentos extraños*, 1961) y Ramírez Estrada (*La perspectiva*, 1962), más algunos textos sueltos (Agustín Vulgarín, por ejemplo). En la dirección de ese desarrollo, aparecieron en 1970 *Simón el mago* y *Osa Mayor*, de Carlos Béjar Portilla, y en 1971 *Samballah*, del mismo autor. Como antecedente, a mediados de los 50, ya hemos consignado el importante papel que detentan Dávila Andrade y Díaz Ycaza.

Temprano en la década de los 70 se incorpora como cuentista Raúl Pérez Torres (quiteño, una especie del Bellolio de la serranía, epigonal respecto al realismo social de los 30, pero con un lenguaje como de pasillo, sentiment-

loide); a mediados de la misma década llegaron Marco Antonio Rodríguez (quiteño), Francisco Proaño Arandi (cuencano residente en Quito), Jorge Dávila Vázquez (cuencano), Eliécer Cárdenas (cañarejo avecindado en Cuenca), Carlos Carrión (lojano) y Jorge Velasco Mackenzie (guayaquileño). Tardíamente, a fines de los 70, publica Abdón Ubidia, y a inicios de los 80 lo hacen Iván Egüez y Javier Vásconez, ambos capitalinos.

Con autores mayoritariamente serranos, la temática corresponde a una clase media de reciente y deslumbrada expansión por el auge petrolero y al subsecuente crecimiento burocrático. Solo Velasco Mackenzie —influido por la postura de *Sicoseo*, el grupo liderado por Fernando Nieto Cadena en Guayaquil— se acerca a lo popular y, sobre todo, al rescate literario de la coba, el habla marginal del puerto.

Hacia fines de los ochenta surge una nueva promoción de cuentistas, en especial mujeres, en Guayaquil, con dos nombres que destacan: Liliana Miraglia —*La vida que parece* (1989) y *Un close up prolongado* (1996)— y Gilda Holst: *Más sin nombre que nunca* (1989) y *Turba de signos* (1995). Y otras que las siguen de cerca, como Livina Santos, con *Una noche frente al espejo* (1989); Carolina Andrade, autora de *Detrás de sí* (1994) y *De luto* (1999); Martha Rodríguez (lojana residente en Guayaquil), con *Nada más el futuro* (1996); y Yanna Hadatty, con *Quehaceres postergados* (1998).

Este grupo se caracteriza por su oficio: son gente que escribe bien, que conoce el idioma y lo maneja con corrección. En su dimensión creativa son básicamente escritoras situacionales, pero con armas diferentes: Gilda Holst, por ejemplo, maneja un humor casi imperceptible, palaciano, pero que ahí está, a pesar de lo insólito; Liliana Miraglia es una aguda, minuciosa observadora, a tal punto que roza la ambivalencia y juega con el lector proponiéndole lo que se conoce como «estructura no confiable»; las restantes son más directas, Martha Rodríguez la de mayor hondura y Carolina Andrade es dueña de un ingenio que da agilidad a su escritura, la vuelve atractiva y de fluida comunicación. En 1999 ven la luz en Guayaquil tres libros más escritos por mujeres: *Flujo escarlata*, de Sonia Manzano —autora de una novela (de la que ya hemos hablado) y de varias excelentes colecciones de poesía—, en cuyos once cuentos encontramos solvencia imaginativa, buen criterio temático y de aquitecturización pero también —a pesar de la riqueza de su léxico (a ratos rebuscado)— una prosa arcaizante, casi (y hasta sin el casi) decimonónica; *Solo quería entender*, de María Leonor Baquerizo Díaz Granados, donde lo cotidiano, lo que generalmente pasamos por alto, aparece como una revelación, como una desolada, angustiante y desdibujada noción de ese misterio que todos intuimos pero jamás conoceremos plenamente; y *Precisando el sentido*, de Martha Chávez, en cuyos textos encontramos la ciudad, lo urbano como un horror inevitable, la cosificación de las personas, la simultánea personalización de las

cosas (el auto, la computadora, el cajero automático, etc.), conformando una atmósfera densa y desolada donde situaciones mínimas y aparentemente aisladas se articulan para desentrañar, iluminándolos, lo individual y lo colectivo. También en Quito son más las cuentistas que los cuentistas en esta promoción, entre las que debemos mencionar a María Eugenia Paz y Miño, María del Carmen Garcés, María Gabriela Alemán, Jennie Carrasco y Lucrecia Maldonado.

Entre los hombres, dos merecen especial atención, tanto por su trabajo —que es sostenido— como por su ubicación en el devenir de la escritura del país: Raúl Vallejo, escritor temprano, quien nació en 1959 y publicó *Cuento a cuento cuento* en 1976, esto es, a los 17 años de edad, con lo que se vuelve un tanto confusa su ubicación desde una óptica generacional (no tan idónea, como ya hemos visto en el caso de Andrade Heymann); y Huilo Ruales: escritor tardío, nacido en 1947, quien publicó *Y todo este rollo a mi también me jode*, su primer libro, en 1980, es decir, a los 33 años, lo que lo hace, igual que a Vallejo, de difícil y tergiversadora ubicación generacional. Al margen de esto, su trabajo narrativo es constante y coherente.

Vallejo —autor de *Cuento a cuento cuento* (1976), *Daguerrotipo* (1978), *Máscaras para un concierto* (1986), *Solo de palabras* (1986), *Fiesta de solitarios* (1992), y *Huellas de amor eterno* (2000)— muestra una voluntad de contar cada vez más acentuada conforme avanza su escritura, así como, en lo que respecta a sus contenidos, una inclinación hacia los personajes marginales (debo señalar también que Vallejo es, junto a Humberto E. Robles, Wilfrido Corral, Cecilia Vera de Gálvez, Ramiro Oviedo, Fernando Balseca, Fernando Itúrburo, Alicia Ortega y Rut Román, uno de los más lúcidos y profundos analistas literarios con que cuenta el Ecuador).

Ruales muestra un itinerario parecido (y al mismo tiempo diferente) desde *Y todo este rollo a mi también me jode* (1980) hasta *Fetiche y fantoche* (1994), pasando por *Nuaycielo comuel dekito* (1985) y *Loca para loca la loca* (1989), en un tránsito que viene de un manejo desenfadado de lo coloquial hasta desembocar en un interés temático por los indigentes quiteños y su lóbrega marginalidad, algo parecido a la autocalificada «literatura basura» que encabezan en México Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehyá.

Iván Oñate, nacido en Ambato en 1948, es también un escritor tardío. Su primer volumen de cuentos —*El hacha enterrada*— se publicó en 1987 y fue muy celebrado por la crítica quiteña. Su segundo título —un solo cuento: *La canción de mi compañero de celda* (1995), editado como un cuaderno de lujo— pasó casi desapercibido. Es un cuentista serio, equilibrado (cuenta y dice al mismo tiempo), de buena factura y fácil comunicación, es decir, despierta el interés, agarra al lector.

Cabe mencionar también a Leonardo Valencia Assogna —*La luna nómade* (1995)—, talentoso pero borgeano en exceso; a Luis Urgilés, con *Para po-*



*der hablar* (1991), muy interesante en su acercamiento a lo campesino y a su marginalidad urbana; a Miguel Donoso Gutiérrez, con *Punta de Santa Clara* (1986), imaginativo y hondo en sus extrañas mitologías, a quien parece habérselo tragado la publicidad; y Franklin Briones, manabita, autor de *Teoría del hombre anónimo* (1990) —un elaborado texto en la tesitura de la «narrativa no confiable»—, quien fue absorbido, al parecer, por la televisión.

Hay sobre el género un buen número de antologías que, aunque nunca se puede estar en acuerdo absoluto con ellas (el gusto es inevitable, tanto en los antólogos como en los lectores), son muy útiles para conocer el desarrollo del cuento en el país. Por ejemplo: *Antología básica del cuento ecuatoriano* (1987), de Eugenia Viteri, cuya quinta edición, corregida y aumentada, apareció en 1998; *Así en la tierra como en los sueños* (1991), de Mario Campaña; *Cuento contigo, antología del cuento ecuatoriano* (1993), de Cecilia Ansaldi; *En busca del cuento perdido* (1996), del Grupo Literario Eskeletra; y *40 cuentos ecuatorianos, narrativa guayaquileña de fin de siglo* (1997), de Carlos Calderón Chico. De estas, dos son generales y exhaustivas (las de Eugenia Viteri y Cecilia Ansaldi) y tres son restringidas: una a «cuentos escogidos», es decir, muy selectiva (la de Campaña), otra a una ciudad (la de Calderón Chico) y la tercera a un grupo literario (la de Eskeletra).

En el caso de *En busca del cuento perdido* —que nos interesa por responder a una actitud grupal— cabe señalar que incluye a quince autores nacidos entre 1947, el mayor (Huilo Ruales), y 1964, el menor (Ramiro Noriega); que de estos, seis no han publicado libro, seis son de Quito, tres de Riobamba y uno de cada una de las siguientes poblaciones Ambato, Arenillas (El Oro), Chambo (Chimborazo), Guaranda, Guayaquil e Ibarra; y cinco (Huilo Ruales, Ramiro Arias, Galo Galarza, Jennie Carrasco y Raúl Serrano) aparecen en alguna de las antologías que he citado (solo uno, Ruales, está incluido en tres; los otros solamente en una).

Estos números resultan, en definitiva, justos —hablan de un colectivo abierto a diferentes edades y procedencia de sus integrantes— y los autores mencionados líneas arriba son los más significativos del grupo (que hace, además de su trabajo creativo, una excelente labor de difusión cultural), a los que me permito agregar a Alfredo Noriega, cuyo libro *Desasíti* (1998), nos enfrenta a un narrador talentoso, equidistante entre lo que cuenta y dice, dueño de su oficio. Del resto (salvo Huilo Ruales y Jennie Carrasco, a quienes me he referido ya) solo diré que Ramiro Arias —autor de *Ocultas bocas de fuego* (1980) y *Un ángel entre los hombres* (1993) y *Lo inútil de la felicidad* (1999)— y Raúl Serrano —*Las mujeres están locas por mí* (1997)— siguen la misma línea, aunque con ciertos desajustes en sus intercambios de sentidos, y que Galo Galarza se expresa con calidad y eficacia en esa especie de cuentos-testimonio que conforman *La dama es una trampa*, donde la creatividad de sus ob-

servaciones, esto es, su mirada de escritor, nos da una literatura convincente —casi mágica en su realismo extremo— que nos reitera lo que sabiamente dijo alguna vez Clarice Lispector: «La realidad es lo increíble».

## LOS PELIGROS DE LA BENIGNIDAD Y EL COMADREO

En *Intento de clasificación* manifesté que existe un peligroso descuido expresivo en un buen número de nuestros «escritores», así como una desaprensiva e igualmente peligrosa promoción, a partir de una crítica complaciente, de textos flagrantemente defectuosos y de pobre calidad. Recordando lo dicho, me surge una duda, ¿será una crítica complaciente? o ¿será una crítica ignorante?

Veamos: «Hablamos y escribimos mal», dice Jorge Enrique Adoum en su ensayo *Ecuador: señas particulares*. Y agrega: «No por esos giros con que el modo de ser de gran parte del país se ha introducido en una lengua de siglos proveniente de España, sino porque la descuidamos (hace mucho tiempo señalaba en Europa que en mi país quienes escriben y quienes leen pertenecen a una capa de la clase media urbana. De esa clase salen dictadores y poetas, agentes de empresas transnacionales y trabajadores, industriales y colegiales... A ellos me estoy refiriendo). Y no es posible atribuir a una coincidencia el hecho de que incluso los periodistas, muchos periodistas, *inclusive los escritores, muchos escritores, ignoren la gramática —agrede, habrán, habrían, hubieron— y hasta la ortografía: peremne, antidiluviano, cotidiano...* Entonces cabe atribuir (de paso, ¿en materia de ética también?) a sus maestros de escuela, de colegio y de universidad los errores que cometen, quienes a su vez, etc. Y a ellos mismos: ya se sabe que *es leyendo como se aprende a escribir*» (las cursivas son mías).

Si hasta los escritores —por razones tan extensas y de fondo como una mala enseñanza escolar, colegial e incluso universitaria— hablan y escriben mal, los críticos tampoco tendrían obligación de hacerlo bien, por lo que no deberíamos hablar de una crítica complaciente sino de una crítica ignorante. Pero como la cuestión no se resuelve desplazando la responsabilidad, lo que debe interesarnos es que esa crítica —complaciente o ignorante, que más da— tiene la obligación de cambiar y ser rigurosa, tanto en su formación como al emitir sus juicios, y los escritores la de dominar la lengua que escriben, que es la materia con la que trabajan.

A esta crítica ignorante, complaciente y de compadrazgo se refiere Fernando Balseca, sin dorar la píldora ni mucho menos, al comentar la ponencia de Cecilia Velasco (en algún momento reseñista literaria del diario *Hoy*, de

Quito) en el Primer Encuentro de Escritores «¿Nuevos nombres, Nuevos lenguajes? Escribir a fines de siglo» (Ambato, mayo de 1997), y dice: «Otro de los criterios que no encaja bien (...) es el importante aspecto del mercado. Cecilia lo utiliza para potenciar su valoración de *El viajero de Praga* (1996), de Javier Vásconez, novela publicada por Libri-Mundi y Alfaguara, una coedición ecuatoriano-mexicana. Cecilia nos hace ver la importancia de este hecho de difusión internacional (...) Pero el suceso no es nuevo ni puede convertirse en un esencial criterio de valoración de la obra en sí». Balseca agrega que «los poderes culturales de la prensa local» (léase quiteña), que funcionan, al parecer, en complot «con un estrecho y selecto grupo de allegados», llega al «ridículo al dedicar una página entera cuando un autor» (de los del clan) «finaliza la escritura de un libro en una casa de la playa (...)». Al margen de esta exaltación folklórica de los «valores locales» (tal vez sería mejor decir «barriales») o, si se prefiere, de ese *jet set* literario de nuestro subdesarrollo cultural, es pertinente exigir que los escritores —con *jet set* o sin este— conozcan su idioma, para su propio bien y el de todos.

Javier Vásconez, en uno de sus cuentos escribe, por ejemplo: «el humo azulado *penetró dentro* de la cabina (las cursivas son mías); en otro dice esta maravilla: «alargó la mano hasta el fondo de bolsillo donde escondía la pistola. La expresión de su rostro cambió al palpar el tambor que hizo girar bajo sus dedos entumecidos por el frío» (digo maravilla porque si tenía tambor no era pistola sino revólver); en el de más allá, esta otra, que tampoco canta mal las rancheras: «la recuerdo apoyada con desfachatez en el vano de la puerta», porque solo siendo un fantasma podría alguien apoyarse en el *hueco* (*vano*) de una puerta.

En *El viajero de Praga* encontramos perlas como estas: «*reposaban* en posición beatífica *una colección* de figuras» (las cursivas son mías); «Entonces tuvo la sospecha de haber sido engañado, porque la respuesta de Violeta le había provocado un estado de estupor», que es tan incoherente como decir: «Entonces sospechó que le dolía la barriga porque la espina que se le clavó en el talón lo puso en un estado de exaltación»; «Kronz vio al peluquero manipular la brocha y batir el jabón en el espejo» (al parecer, el «escritor» quiso decir que «Kronz vio por el espejo cómo el peluquero manipulaba la brocha y batía el jabón»); «alguna vez debió ser *una mujer*, pero ahora *no son* más que dos tetas» (las cursivas ídem); «Desde el comedor la oyó restregar los platos mientras escuchaba la radio con el volumen tan bajo que él aprovechó para salir a la calle» (no encuentro la relación de causa y efecto entre el volumen tan bajo y que él aprovechara eso para salir a la calle); «se metió en el primer bar que encontró abierto» (obvio: no iba a meterse en el primer bar que encontrara *cerrado*); «A Kronz le bastó saber que seguiría tosiendo, ya que el acto de escupir sangre fue suficiente para que sintiera lástima por él» (otra vez la

imposibilidad de encontrar la relación de causa y efecto); «empezó a limpiar *las orinas* del mono» (el énfasis es mío); «se ponía los polvos y el rimmel en las pestañas» (del *rimmel* le creo, pero dudo que exista mujer en el mundo que se eche polvo en las pestañas); «tienes que asegurarte que ésta llegue a su destino. Una carta que llega con retraso no sirve para nada» (no se sabe de qué debe asegurarse: de que la carta llegue o de que llegue a tiempo); «Nunca sabremos si los indios van obligados. Porque después nadie los ha visto regresar» (una vez más la relación de causa y efecto es absurda, por decir lo menos); «No temía tanto el peligro sino el horror que ese peligro emanaba» (¿qué quiso decir?); «Desde la primera vez que lo vio había sentido una involuntaria aversión hacia él, sobre todo al percatarse de que tenía los dientes cariados» (entonces no fue desde la primera vez que lo vio sino desde que se dio cuenta de que tenía los dientes cariados, y si sabía el porqué de la aversión, esta no era involuntaria); «un silencio letal, casi peligroso» (¿cómo algo *mortal* puede ser *casi peligroso*, por más que se trate de *un silencio*?); y un ejército más de ejemplos que podría ser interminable.

En *La sombra del apostador*, de cuya mejoría ya he hablado, hay muchas torpezas mencionables. Veamos algunas: «Repentinamente se sintió aliviado y, sonriendo con indulgencia, *replicó exagerando el tono festivo*. —Claro, voy a salvarme —*dijo con amargura*». (las cursivas son mías); «Con pasos cortos y rígidos, casi a saltos»; «Con pericia empezó a sintonizar una emisora tras otra» (¿qué tiene que ver la pericia con saltar de una emisora a otra?); «En realidad, Roldán carecía de razones suficientes para hacerlo: uno mata guiado por el odio o por la venganza, por codicia o incluso por error» (esto nos lo dice el narrador después de habernos hecho saber que Roldán había aceptado una buena paga); «En el flujo febril y fragmentado de los años corrió un rumor distorsionado»; «(...) *me había cansado de ser siempre igual*. Un hombre que fuma cada mañana frente a una taza de café, mira el cielo encapotado y lava la taza antes de guardarla en el aparador de la cocina. Así iba sobrellevando esa carga (...) cuando una mujer vino a romper *aquel vacío transitorio*» (los subrayados son míos para evidenciar que el vacío no era tan transitorio, ni mucho menos); «la luz que provenía de una ventana con los vidrios sucios y una jaba vacía de cerveza» (!); «volverán a repetir los mismos gestos»; «el café negro, casi espeso», «lo esperaba fumando, sin moverse, olfateando con deleite la majada de los establos»; «lo que a Lena le llamó la atención al verlo circular por las distintas salas de la librería *no fue la indiferencia* con que examinaba los libros, *sino el desinterés* que demostraba por ellos» (los énfasis son míos), etcétera.

Paz —Octavio, no Rodrigo— tenía razón: «la lógica del mercado no es la lógica de la literatura».

Pero sigamos: como el tufo es un «miasma dañino», un olor desagradable, no se puede hablar del «tufo alcanfor de tu piel» (*El insomnio de Nazario Mielles*, 1990), puesto que el alcanfor es una sustancia aromática y el aroma es un «olor muy agradable». En el mismo libro leemos otros imposibles, como correr «con débiles zancadas», esto es, «con débiles trancos largos», o que las escotillas de un barco golpeen contra los embarcaderos, pues éstas se encuentran sobre la cubierta, no en los flancos. O estas perlas: «Volvió a echar una postrera mirada», «aquí solo existía un calcañar (talón) donde venían a morir todos los caminos», «los paquebotes (transatlánticos de gran calado y tonelaje) que asolaban los ríos», «arrastraba cada madrugada fuera de la barraca a uno de los prisioneros, y en el borde del acantilado *lo fusilaba con los ojos abiertos*» (el subrayado es mío), entre otras. Casi 10 años después, en *Resignate a perder* (1998), la escritura de Javier Ponce se muestra notablemente mejorada, a pesar de una que otra gema como: «se dirigía directamente», «tal vez en tres semanas, un tiempo indefinido», o «No obstante, nuevamente Nadja aparece».

Podría dar una inmensidad de ejemplos más pero no quiero aburrirlos. Lo cierto es que hay descuido y falta de profesionalismo en ciertos sectores de nuestra literatura, que hay autores inflados, que es necesario un mayor trabajo en el texto, que falta humildad y ambición, simultáneamente, para lograr mejores frutos. Pero también que un buen número de escritores sabe que hace mucho tiempo llegó, como puntualizara Fernando Itúrburu (*La palabra invadida*, Guayaquil, 1988), «la hora del texto», es decir, la hora de trabajar, de aceptar con sencillez que nada tenemos de excepcionales y que todo es cuestión de rigor y esfuerzo, de aplicación, de constante y perpetua voluntad —parafraseando la definición latina de justicia— de ser cada día mejores, de reconocer que nunca dejaremos de aprender, que la verdadera dimensión de la sabiduría es nuestra ignorancia, su condición de insaciable.

## REFLEXIÓN SOBRE LA LITERATURA JOVEN DEL ECUADOR

Xavier Oquendo Troncoso

Comienzo este texto reafirmando algunas categorías de apreciación sobre la literatura en nuestro país. Para abordar este complejo tema, debemos tener en cuenta el hecho de que nunca podremos saber el destino de los escritores jóvenes. El escritor joven viene a ser un proyecto de escritor. Es decir, su destino no está condenado a la trascendencia. Son contados los casos de escritores, que teniendo menos de 40 años, hayan logrado trascender en su objetivo de cambiar al mundo con su literatura de desenfado y novedad.

De cualquier forma, debo decir que soy y siempre he sido un ferviente creyente de la juventud, de su oficio con el lenguaje, de su nueva creencia, de su empuje frente a la literatura. Pero también debo afirmar que en nuestro país no ha existido un joven escritor que esté cercano a la trascendencia internacional. Es decir a la universalidad de su discurso. Por lo tanto, el tema de esta reflexión es un tanto ambiguo para nuestro país. Qué podemos hablar de la literatura joven, si ella, apenas se está alistando a salir o a naufragar en el olvido.

Pese a ello, creo fiel y firmemente en el escritor ecuatoriano. La historia nos permite creer en voces legítimas y perdurables en nuestra literatura. Hemos sido atados a estigmas que han hecho que nuestros escritores verdaderos se sumerjan en un olvido subterráneo, en una contradicción. Vivimos con el enemigo en casa. De aquí no hemos salido, porque aquí nos prohíben los horizontes más amplios.

Este texto se referirá a la poesía joven: primer síntoma del proyecto de escritor es borrar poesía, pese a que los escritores jóvenes más contundentes de nuestro medio ya han practicado el relato en serio y hasta la novela.

Creo en la literatura andina. En esta parte del mundo la literatura aún se encuentra fresca. Aún tiene mucho que decir. El idioma sigue creciendo por estos lares. La literatura sigue teniendo realidades ocultas que enseñar a otros

lectores sedientos de nuevas sensibilidades. Creo, también, en la forma con que se mira nuestra realidad. Nuestra espaciosa realidad que no se enfrenta a los nuevos mundos. Por eso, no hay que desconfiar del escritor ecuatoriano. Dar cabida al escritor joven es dar luz a nuevas esperanzas de movilidad. Porque siempre detrás de un escritor joven hay un escritor que podría moverse con el nuevo rumbo de las letras.

Creo también en que ya no se debe mirar solo para adentro. Siempre el escritor ecuatoriano ha pensado, para escribir, en el lector ecuatoriano. En sus amigos, en sus límites con frontera. En sus aspiraciones de acuerdo a lo que se da dentro del mundillo del círculo nacional. Ya es hora de ver desde dentro hacia fuera, para aliviar el olvido, y no ser partícipe del anonimato que nos persigue. Y eso que la cosa ha mejorado. En tiempos pasados, el escritor ecuatoriano sufría de un localismo de provincia, un anonimato impuesto, un dolor de vecinos. Esto nos ha hecho quejones, quemeimportistas, condescendientes. La queja constante en que vivimos nos hace históricamente indefensos frente a las literaturas de consumo. Nos hemos dejado dominar de ese menosprecio intrínseco de considerar al país un Estado en decadencia literaria. Nos quejamos de la poca y mala crítica de nuestro país. Yo, en cambio, creo en la crítica que se hace en este país. Creo también que la crítica necesita espacio especializado (no el periódico y su página cultural, sino un hecho concreto), donde profundizar hechos de nuestra literatura, sin caer en el facilismo de los adjetivos. Somos muy fáciles para apostrofar a nuestros autores y a sus obras. Eso me resulta ya anacrónico, iluso. Una piedra más que tapa el anonimato en que vivimos.

El escritor Raúl Rojas Hidalgo, en un artículo escrito sobre las Jornadas de poesía Joven, señalaba unas estadísticas (si cabe el término dentro de la poética) algo divertidas y sorpresivas, al mismo tiempo, que vale la pena reproducirlas: «El total invitado al *Primer encuentro de poetas jóvenes del Ecuador*, viene a ser, matemáticamente, recién el 0,25 por mil de la población ecuatoriana; cabal reflejo no de la delincuencia poetil, sino de la exclusividad de los espíritus. Quiero decir que solo hay un poeta joven, en el país, por cada cuatrocientos mil habitantes. Número suficiente, como verán ustedes, para conmocionar la tierra. (Y aunque no sea el número de congresistas, el número real de los poetas jóvenes del país, esta matemática será siempre insuficiente, por cierto, para lograr que los parenterales críticos los apoyen, los lean o nos los recomienden)».

Lo interesante de este nuevo periodo generacional que nos toca vivir es, sin duda alguna, los nuevos derroteros que nos trae el cabalístico suceso del fin de milenio. El 2000 viene arrastrando, en hilachas de lluvia y de incienso, el destino final del último verso. Los jóvenes del 2000 desvinculan completamente la antigua utopía del desencanto. Somos una juventud más anárquica

(todo ser humano legítimo —entiéndase legítimo como original— es anarquista). Por eso todos los días hay un poeta en potencia, hay uno que vive distinto, y que reivindica todo el sucesivo bosquejo del siglo XX. Dentro de un creador joven vive una constancia en la vanguardia (una individual, y ya no social —afortunadamente ya no somos una generación de «talleres» en serie—).

Dentro de este contexto y estas realidades palpables, sigo considerando que nuestra poesía joven se desarrolla en tres tendencias temáticas:

El erotismo, en primer lugar, especialmente, en las mujeres. Un erotismo reivindicador, especial, con conjetura en lo social. Todo el parangón crítico y cerebral de la poesía joven va encaminado a un desnudamiento carnal e imaginativo (no un desnudar de palabras, sino una intuición y reiteración sensorial). El erotismo como una forma de grito, de libertad, de estar presentes. La mujer poeta siempre ha sido vista como un «dulzor», en medio de la historia literaria. Ahora el erotismo se confronta en la historia y crea, y divaga, y se esparce en la palabra. Desde luego hay que hacer notar que el buen erotismo en nuestro país, se da cuando la referencia temática, en otros países y fronteras, es ya completamente anacrónica como forma total del discurso.

Como segunda tendencia está el «citadinismo» o literatura urbana. Las grandes ciudades y sus paredes, albergando al peatón común que ya no busca el campo, más que en los recuerdos, sabiendo que, como dice José María Cano en una de sus canciones «Se notaba en cualquier caso/ que era aire de ciudad/ que si bien no es el más sano/ lo prefiere el ser humano...», la ciudad es el camino, la verdad y la vida de las generaciones posmodernas. Las ciudades vuelven al ser humano un robot viviente frente al tráfico, los estados de ánimo cambian, enloquecen, transforman a la palabra y le dan un nuevo significado, transformando el contexto bucólico, pueblerino, en un nuevo hito de poesía más agresiva, más ruda, más soez, más fuerte.

La tercera tendencia es la individualización total del poeta. El poeta actual se desenvuelve en un cúmulo de soledad, donde los seres humanos van pensando en uno mismo, desde su propia estructura, desde sus propias sensaciones, desde su propio yo. Es una literatura donde el hombre se confronta consigo mismo, se busca ese mundo que Ortega y Gasset prometía. Es un nuevo hombre, un hombre sin el sentir social, sin el bullanguero grito de lo colectivo. Es el hombre desencantado, pero encantado a través del conocimiento de sus recovecos, de las esperanzas, de los sueños, de la imaginación radiante.

La forma en la poesía también ha dado nuevos giros y nuevas connotaciones. A veces la poesía es lo que es y no lo que dice. Esto no parece sonar mucho en los nuevos poetas, que solo buscan la transtextualidad y los paradigmas de la semántica, pero nos hemos olvidado de la forma. Del contenido y el continente de la forma. En este capítulo se pueden notar algunos incipientes rasgos, frente a nuestra poesía actual.



Hay una forma narrativa de poetizar en esta nueva poesía. Una poética narrativa o prosa poética, pero llena de ambientaciones y personajes (una descripción, que en otros tiempos hubiese sonado a antilírica, por excelencia). La desacralización de la puntuación y de la sintaxis tradicional. El desenfado lingüístico y la informalidad en la silabación. La utilización reiterante de jergas grupales, y coba ambiental. El exterminio de las conjugaciones tradicionales, según la Academia de la Lengua. El lugar común como un instrumento estilístico, donde uno pueda recuperar los significantes de la lengua popular, repleta de «ecuatorianismos», que dan un tono de libertad.

Así mismo, la nueva poesía se ha llenado de historia, de mitos, de leyendas. Ya no hay el grito colectivo, ni la poesía social. Ahora el poema es un texto de diversas lecturas.

Dentro de estos grados concretos, me limitaría a hablar de dos escritores jóvenes de nuestro país, que han logrado significar un peso concreto en nuestro mensaje. Hablo de Marcelo Báez Meza y Leonado Valencia.

Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969) es el escritor joven más prolífico de esta generación. Tres poemarios (los tres con Premios nacionales). Una novela publicada y premiada. Otra que está llegando. Un libro de cuentos, un libro con Crónicas de cine. Báez maneja el oficio como ningún otro escritor serio (y con solo sus 30 años).

La crítica ha sido favorable con este escritor, considerado ya como una voz firme de nuestro país y de la literatura joven de América Latina. Báez es uno de nuestros escritores más expuestos a la internacionalización. Su literatura rehuye de la subjetividad ramplona de lo localista.

Lo mismo sucede con Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) que vive actualmente en Barcelona, España, y antes hizo residencia en Lima, Perú (se ha puesto a pensar por qué Gangotena, Carrera Andrade, Dávila Andrade, Adoum, etc., tuvieron que salir del país para ser reconocidos afuera). Valencia ha publicado un solo libro, que ya es clave para las literaturas de cuentos en América Latina. Con dos ediciones (una peruana, otra ecuatoriana) de *La luna nómada*, Valencia ha cosechado un cierto éxito a nivel internacional, habiendo sido representante de nuestra literatura en algunos encuentros internacionales de buen nivel.

Estos dos escritores son ya hechos realizados frente a su literatura. Báez prolífico y cuestionador. Valencia obsesionado.

Me atrevo a dar otros nombres que darán que hablar en los años que vienen con el 2000. María Fernanda Espinosa (1964), de Quito; Pedro Gil (1972), de Manta; Cristóbal Zapata (1968), de Cuenca.

Creo que nuestro país aún no conoce a sus grandes poetas, a sus enormes escritores. Creo que no entendemos que César Dávila es un fenómeno de la

poesía en español. Creo que aún no asumimos a Carrera Andrade, a Escudero, a Adoum, a Jara.

Aún es temprano para hablar de nuestra joven literatura, si no hemos conocido bien a los que ya hicieron su obra, y ya nos dejaron en herencia su cuantioso lenguaje.

Sagrario Galán, crítico español, que hizo, recientemente, la primera antología de poesía joven de su país, afirma: «...Recomiendo contra los criterios tradicionales de la conveniencia pedagógica y del artificio de la identidad a los que tan acostumbrados nos tiene la historia de la literatura, alejarse de la 'insegura sospecha' orteguiana de generación y también de la búsqueda de un epónimo para estos jóvenes poetas; requisitos más complejos y evolucionados para llamar generación a un grupo de escritores serían aún más inaplicables...». Por lo tanto, nuestra joven poesía sigue buscando campos grandes para la cosecha.

**Marcelo Báez,**  
**TIERRA DE NADIA,**  
**Quito: Libresa, 2000; 106 pp.**

Esta *nouvelle* de Marcelo Báez se instala decididamente en la tendencia posmodernista que ha caracterizado a otras de sus obras. Sin embargo, la solución que ha encontrado este siempre novedoso autor a la proliferación de narraciones inconexas y anti-genéricas que han ocasionado cierta resistencia a los giros posmodernos es la prosa poética. Sin duda, ésta se conecta a su poesía, pero como ella también logra distanciarse de una visión convencional de lo que son los géneros literarios.

En *Tierra de Nadia* se da entonces una especie de lucha existencial y estética entre el deseo de contar una historia de manera tradicional y contarla con los nuevos medios de comunicación. Estos casi obligan a Báez a buscar otra manera de configurar el triángulo comunicativo entre texto, lector y autor. Naturalmente, esta condición hace que esta novela corta asuma frecuentemente la autoreferencialidad como hilo conductor, y que «el texto en el texto» la convierta en una especie de novela-cebolla. El posmodernismo nos ha acostumbrado a esto.

¿Qué separa entonces a *Tierra de Nadia* de otras obras de actitud discursiva similar? Puedo equivocarme, pero que yo sepa esta es la primera obra escrita por un novelista de su generación que asume una voz narrativa femenina. Esa voz es solipsista, y sus divagaciones muestran que ha asumido su condición sin romanticismos modelados de manera «masculina». Está por verse cuál será la recepción de esta obra entre los ideólogos que creen en esencialismos de género sexual. Ello no deberá reducir el mérito, y en el medio nacional la valentía de Báez de intentar algo que hoy en día no es ni político ni sexualmente correcto.

No se debe obviar al considerar lo anterior que los palimpsestos de esta noveleta podrían ser *Tierra de nadie* (1942), en que Onetti define su actitud resentida e independiente hacia la realidad que recrea como hacia lo absurdo de su propia existencia, y la *Nadja* (1928) de Breton, basada en su relación amorosa con una mujer de tendencias psíquicas y en la que se mezclan sucesos extraordinarios con asuntos cotidianos. En la novela de Báez las patologías de los divorcios, angustia laboral, relaciones frustradas, cartas no recibidas, encuentros cruzados, y juegos lingüísticos con los nombres de los varios personajes no obstruyen lo narrado, simplemente lo desaceleran en términos de los cruces entre el presente y el pasado. Ocurre más o menos lo mismo con la obsesión con los rostros y el cine, vocablos e ideas presentes en por lo menos dos libros anteriores del autor.

Por otro lado, *Tierra de Nadia* es un relato que en todo momento admite las posibilidades de cruzar la frontera hacia la textualidad cibernética (59). Pero la realidad que circunda a esa posibilidad es doble. Primero porque lo que tenemos ante nosotros es un texto impreso, y segundo porque en principio podríamos leer este texto en una pantalla. Estas posibilidades son muy actuales, si pensamos (limitándonos al ámbito hispánico) en la discusión internáutica que sostuvo Vargas Llosa como parte de la campaña publicitaria en torno a *La fiesta del Chivo*.

Sin embargo, como apuntaba al comienzo, la obra de Báez mantiene ciertas coordenadas novelísticas de antaño que permiten disfrutar el arte de narrar en ella. Que la musa sea cibernética no disminuye que esta sea frecuentemente una historia de amor. Que los nuevos medios de comunicación (25 *et passim*) dificulten las «realidades» de los mensajes no quiere decir que no queramos seguir comunicándonos. Que la narradora quiera curarse en salud al preguntar si «Eso de hacer una narración con una voz femenina en primera persona es un fracaso rotundo» (68), o que se adelante a salvedades basadas en la apropiación del discurso femenino (77) no quiere decir que la historia narrada nos interese menos. Por último, que haya cierta internacionalización en las experiencias vitales no quiere decir que se descarte la atención a cierta especificidad nacional, aun cuando no se nombre un país o ciudad particular.

Desde el principio (30 *et passim*) y hacia el final de *Tierra de Nadia*, cuando la narradora dice «Algún día se borrarán las fronteras entre los géneros y tanto el hombre como la mujer seremos tan solo uno de modo que no importará quién dijo qué» (89) lo que tenemos no es una utopía irrealizable sino una constatación de cómo la escritura siempre nos permite construir deseos ilimitados. Esto es lo que Báez siempre ha tratado de hacer con su escritura, y *Tierra de Nadia* es la prueba más reciente de la poesía que narra. Solo nos queda disfrutarla, lo cual fue mi experiencia desde el principio.

Wilfrido H. Corral

Byron Rodríguez,  
BESTIARIO DE CENIZAS,  
2a. ed., Quito: Eskeletra, 1999

Sostiene Carlos Fuentes que «El escritor, como los idiotas y las viejas de Faulkner, es el perturbador diacrónico de las estructuras, el ángel maléfico que se posesiona transitoriamente del lenguaje sólo porque, anteriormente, ha sido poseído por el lenguaje». En una novela como *Bestiario de cenizas*, de Byron Rodríguez, ese perturbador diacrónico reivindica, a la vez que renueva, una rica tradición entre nosotros: explorar y purgar, desde la transitoriedad de las palabras, los asuntos no aclarados por la memoria de unos personajes que se devoran asimismo al no concedérseles la oportunidad de ser liberados de esa condena silente que ha caído sobre ellos, convirtiéndolos en cautivos que no conocen el origen de su pecado o crimen.

Operación, demiurgia, que Rodríguez (Pujilí, 1960) consigue metamorfoseando las evidencias y vestigios de un mundo (San Buenaventura e Isinche) carcomido por la máquina implacable de los prejuicios y la puerilidad, pero restituído, con todas las correcciones que la imaginación permite al reino de las prohibiciones y desafectos terrenales donde todo está y estará por comenzar, especialmente en esos círculos infernales regentados por tribus o una clase en crisis, como la encarnada por los Vásconez (en su momento sucedió con los Sangurimas condenada a más de un siglo de desolación), de los que el autor, en cuanto testigo y autoreferencia, conoce más de un milagro. Farsa por la que transitan las vidas de personajes como el Profeta, metáfora lograda de un poder vacío, que junto a otros innumerales forjaron actores de esa Historia árida, disoluta, que hoy los menciona como parte de un circo en ruinas; esperpentos (los personajes de Rodríguez poseen esa condición poco tratada y explotada en la narrativa ecuatoriana después de *Don Balón de Baba y su amigo Inocencio Cruz* —1939—, de Pareja Diezcanseco), lo que lo distancia de los prototipos del realismo mágico que García Márquez, entre los propios, llevó a extremos agotados y agotadores.

Poco o casi nada —a buena hora— tiene *Bestiario de Cenizas* (II Premio de Novela «Ismael Pérez Pazmiño», Diario *El Universo*, Guayaquil 1996) de los esquemas garciamarquianos. Sin duda que es pertinente y lúcido lo que ha subrayado Alicia Yáñez Cossío cuando precisa «El ambiente mágico de encantamiento, de un surrealismo muy ecuatoriano (...)», porque el texto de Rodríguez es una variante de ese onirismo que encanta y hechiza, y no (Yáñez Cossío en su momento adscribió a la tesis del realismo mágico) un ejercicio epigonal del reino de lo hiperbólico, donde en muchos de los casos se ha terminado en repeticiones con resultados fatales.

En la aventura narrativa de nuestro autor el tratamiento, esa posesión fugaz del lenguaje —efectiva para ofrecer un testimonio de los absurdos y hostilidades de la realidad y la memoria histórica, superando las limitaciones del documento sociologizante— así como el de la masa narrativa parten y retornan a quien sin duda es uno de los fundadores de lo mágico-maravilloso en América Latina, el guayaquileño José de la Cuadra. Por tanto *Bestiario de cenizas* remite —propone— una relectura y reescritura de la tradición, partiendo desde su centro (única forma de romperla y renovarla), por lo que a la hora de entrar a este texto hay que dejar de lado determinados prejuicios como los de creer (por ese hábito de «encantamiento») que asistimos a la repetición de la fórmula macondiana. De no operarse así corremos el albur de enredarnos en apreciaciones cómodas, por no decir lamentables de una novela que ha sabido revitalizar y renovar los mecanismos de fabulación como los desplegados en el discurso de De la Cuadra, donde la noción de distorsión de indicios y señales que la realidad fáctica sugiere nos aboca a un examen crítico y lúdico de esa otra versión que la ficción (arte de mentir) genera y proyecta como una suerte, ya no de mera hiperbolización de las situaciones, sino de revestir esas situaciones con un toque bufonesco, recurso por el que Rodríguez apuesta tramando un orden (¿o un caos?) cuyos elementos nunca son la confirmación de un mundo, sino la dubitación, el extrañamiento de que ese microcosmos (Isinche o Sanbuenaventura) se asuma como escenificación de una constante entre los mortales: nada queda para el rescate, salvo esas imágenes que las palabras des-construyen. La prueba, una de ellas, está en la religiosidad, pagana y torturante de Ángeles —criatura imposible de olvidar—, que evidencia una vez más que la carne y otras

alucinaciones pueden perdersen, aunque en cierto instante esos males puedan salvarnos.

Dialéctica a la que se suman personajes como la matrona —retrato de todos los oportunismos— Isabel Vásquez y Vásquez, captora de Ángeles; Pepe Ignacio, padre de la ninfa, y víctima de las promesas de San Cipriano, aliado de los buscadores de tesoros; El Fogosito, títere del maquiavélico Omoto Araujo; Renato Pantaloni, petimetre que anuncia el advenimiento de los depredadores y sus profecías de progreso; y, Magacán el mago, que a pesar de sus «poderes» no puede adivinar su fin ni el de quienes, sometidos al eterno yugo y seducción de los poderes de Ángeles, la bella durmiente, que marca el derrotero de todos los citados, que se consuelan con saberse esclavos de un destino que los niega (la renuncia a toda liberación es un sentido ...) pero que no deja de recordarles su condición de réprobos de todo paraíso.

Memoria y olvido (a veces sensación de lo que está por reconstruirse como en los combates por el amor) son los elementos de los que se alimenta, incluso se regodea, esta novela orquestada por un narrador ágil que busca con ojos y lenguaje de un cronista del infierno ser leal a un mundo que la única manera de saberlo vivo es asumiéndolo como un poseso del lenguaje; narrador-testigo que se desplaza de uno a otro hecho (Génesis y Apocalipsis) con la pasión y el desborde del jugador de cartas, del Fogosito, uno de los personajes más estrambóticos, gángster y víctima de la dialéctica política que mueve el engranaje de un sistema donde todo funciona con una perversidad que no da lugar a la compasión. La historia de Isinche y Sanbuenaventura es la biografía, subterránea, apócrifa, de un pueblo que no se ha propuesto escapar de su fatalidad, pues se advierte mutilado, sospechando que es la forma de resistir; así lo encarna Ángeles, metáfora cabal de la inocencia extraviada, quien intuye que a través de la carne y los dolores del deseo alcanzará la liberación que la muerte podría otorgarle.

Ángeles, la ninfeta contamina, es hilo conductor, en las diversas instancias del relato con una ambigüedad voluptuosa, de un misterio que configura ámbitos en los que su aparición es útil para mantener la expectativa que al final no se cierra, ni concluye, se reabre redefiniendo esa nostalgia que sabe a crónica de familia trunca, a sensación de fotografía rota, arrugada, por un olvido que se niega a ser un muerto grande. Final que ahonda, no resuelve, un enigma del que Ángeles, como el lector, adivinan los portadores.

*Bestiario de cenizas* no se articula en capítulos o unidades convencionales; tampoco hay bloques con sentido autónomo. Todo sucede en secuencias que se conectan sutilmente a través del bien suministrado recurso de los vasos comunicantes, que el autor explota sin abusar de sus bondades. Determinadas respuestas ante taras, broncas sociales y políticas, surgen desde las demandas y dinamía —coherencia— de los personajes, lo que supera la voluntariosa «denuncia» de la que ciertos textos de nuestra narrativa todavía padecen sin remedio. Estructura dúctil que resuelve y absuelve no las interrogantes de unas vidas sino sus desazones; radiografía de un orden que como todo orden no puede ocultar su vulnerabilidad (sucede en La Honduras de *Los Sangurimas*, donde el espanto al mundo que se anuncia es el fin de todo lo preservado). En la novela de Rodríguez no hay enjuiciamiento ni reflexiones artificiosas, sino mofa, ironía corrosiva y demoledora, irreverencia frente a los personajes que la «Gran Historia» —solo legítima en los registros de la oficialidad—, ha convertido en supuestos «salvadores de la patria» a quienes en estas páginas son prospectos, esbozos, de payasos de

tercera, como el Profeta que ha manejado un país por cerca de medio siglo con displicencia, sujeto a maniobras y pactos viciados, carente de respuestas, incluso, ante el deseo, las tentaciones que la durmiente Ángeles le provoca de cuerpo entero, quizá porque casi nunca (el poder divorcia a los hombres de la vida y sus seducciones) se propuso desbordar la frontera de todas las tentaciones. Momentos intensos que traza una cámara que usufructúa de un lenguaje desnudo para desembocar en una poesía que no reside en lo que «dicen» o comentan los personajes, sino que brota desde los huesos, la sangre, los descabros de los hechos que esas criaturas encarnan.

La narrativa de Rodríguez (algunos rasgos se vislumbran en sus cuentos de *La cueva de la luna*, Quito, 1987) explora lo que el crítico venezolano, Carlos Pacheco, denomina y explica como *intrahistoria*, que «(...) puede significar la preferencia por el episodio menor en lugar del gran evento, pero se concreta sobre todo en la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de actores anónimos, así como del efecto de ese acontecer público sobre su vida privada y en la construcción y proyección de miradas y voces antes desatendidas». Desde esa óptica, *Bestiario de cenizas* se adentra, utiliza los actos menores de la «Gran Historia» con la que, y por la que, se juega hasta borrar los muros que la divorcian de la otra, esa que reinventa el novelista para descreditarla a tiempo completo.

Parte de las motivaciones temáticas, si no todas, aproximan este texto a lo que hoy se denomina la «nueva novela histórica», sin que eso signifique que sea una ficción de corte clásicamente histórico. Todo lo contrario: los fantasmas y actos «prestigiosos» de la «Gran Historia» alimentan la fábula y confabulación, perdiendo el respeto que cronistas de textos escolares les otorgaron. En el universo de *Bestiario* solo cabe una historia posible y verosímil: la que el narrador ha urdido entorno a sus criaturas, sus vidas, obsesiones y decepciones, así como pasiones desencontradas que a la ternura —barniz que se riega por todas las páginas— le dan un puesto central.

De ahí que Ángeles, y las muñecas que los espejos engendran, encarne el espíritu, el alma, de esa intrahistoria, que es suma y síntesis como en *La Linares*, de Iván Egüez o *Polvo y ceniza*, de Eliécer Cárdenas, de «episodios» supuestamente «menores» que siempre son los que dan más grosor a la leyenda que forjan las otras vicisitudes de un pueblo cuya identidad antes que ser confirmada siempre será —ocurre en este texto que atrapa— asunto por descifrar. Ángeles y Penélope, su muñeca preferida, lo adivinan, como lo hace el lector, al establecer que no hay otra forma de disculpar a quienes las acechan —acechamos— que hundirse en «Una imagen envuelta en la niebla, que reproduce a esas máscaras que le acompañaron en su paso por estas tierras». (p. 252). Tierra donde estirpes como la de los Vásconez no serán condenadas a un siglo de soledad por la vida que no se merecieron, sino a un siglo de implacable olvido por los gozos que alguna vez encontrarán —si los encuentran—, al final de la noche donde reconocerse es una liza a la que el lector retorna con la esperanza de que Ángeles —dadora de los milagros imposibles— se salve en sus manos.

**Viviana Cordero,**  
**EL TEATRO DE LOS MONSTRUOS,**  
 Quito: coedición Libresa / B@ezOquendo, 2000; 310 pp.

La novela de Viviana Cordero captura a una generación, la de los ochenta, por medio de 5 personajes, que a partir de la muerte de uno de ellos (Raúl) hacen una radiografía de sus vidas. La recreación de la niñez y la adolescencia se construye desde la perspectiva de los jóvenes que no tienen más de 35 años. Entre las experiencias de estos cuatro narradores se deslizan datos de la realidad nacional, que van desde el auge camaronero del país, hasta el episodio del secuestro de un presidente.

El texto se abre y se cierra con la presencia de la muerte, como la única certeza de un grupo que se denomina a sí mismo «el círculo». Esta pequeña comunidad camina en conjunto, se reconoce y se necesita para sobrevivir la depresión del paso inclemente del tiempo, en una ciudad con nombre como lo es Quito y perdida en el mapa, según uno de los narradores.

Cada uno de los personajes: Milena, la sicóloga que también se llama Casandra y que está marcada por la tragedia de este mito porque aunque puede ver el futuro nadie le cree; Sinatra, el feo apodado así no por su voz sino por ser *sinatrativo*; Raúl, el pintor que define su existencia por el fracaso de una relación amorosa y Electra, la argentina con todos los talentos, pero sin la fuerza para desarrollar ni siquiera uno de ellos, reflexiona sobre el Ecuador más de una vez: «Dicen por ahí que la gente de mi generación, y en especial este grupo de panas no ha hecho grandes cosas. No hemos combatido tigres, no hemos hecho la revolución, no hemos ido a la guerra. Es cierto; pero también es cierto que somos los frutos de un país que tampoco ha sido capaz de grandes logros y la consecuencia de una generación anterior que nos dejó incrédulos y sin muchas esperanzas. A lo sumo terriblemente individualistas».

Milena o Casandra propone un proyecto de escritura para encontrarse a sí misma: «¿Contar una historia sobre nosotros? Miro como Electra y Sinatra trabajan desconcertados en estos escritos que les he pedido. Todavía desconozco lo que cuentan... De algo serviría contar esta historia... Aunque solo fuera para encontrarnos». Milena se desdobra en un recurso estratégico para poder verse a sí misma. Su distanciamiento en tercera persona le permite «hablarse»: «En los papeles asignados para cada uno, a Milena le toca el de la narradora. Triste papel porque es el de observar, no el de vivir. Y eso es lo que ella ha sido siempre: una observadora de la vida... Milena siempre ha sido amante de construir historias. Para ella el círculo que la rodea es siempre el eje de una hermosa historia».

Dentro de este relato es común la alusión a otros textos o lenguajes; el cine, la televisión y la literatura forman un mosaico claramente identificable. Es imposible desligar al círculo de amigos del teatro de los monstruos con el club de la serpiente de *Rayuela*, o pasar inadvertido todo los referentes que van desde *El cuarteto de Alejandría* hasta el Vampiro de Herzog y los ángeles caídos de Wim Wenders. Electra se imagina que su amor por el galgo es igual al cuadro de Frida Kahlo en donde ha pintado a Diego Rivera dentro de su frente. Sinatra tiene un carro, el torcimovil, y siempre se diri-



ge a él en femenino supliendo la ausencia de una relación con una mujer en la realidad de la ficción.

El motivo del viaje en esta obra se justifica por la necesidad de escapar del Ecuador: «¿Viajábamos tal vez porque no sabíamos qué hacer con nuestras vidas? O tal vez porque a los 20 todos sentíamos lo que comprobaríamos a los 30, que en el Ecuador no hay cómo. Todo queda trunco, todo se desbarata. Como si una energía incomprensible nos negara el progreso». Y al mismo tiempo todos terminan volviendo a Quito: «Sin poder evitarlo como si alguien desde arriba nos moviera las cuerdas siempre regresábamos a nuestro círculo y por círculo entiendo también a nuestro Quito del que ninguno pudo escapar, para bien y para mal».

*El teatro de los monstruos* es la historia de un grupo, que como dice uno de los narradores, se jodió por amor, y que revela que no solo la fealdad o el horror es digna de llamarse monstruosidad. Los seres que deambulan por este laberinto de voces se revelan como personas diferentes que luchan contra la cotidianidad y la mediocridad, pero que terminan atrapados por una época, por un país, o tal vez, solo por el Destino.

María Paulina Briones Layana  
Universidad Católica de Guayaquil

### Fernando Cruz Kronfly, *LA CARAVANA DE GARDEL.*

Toda obra brinda sus propias medidas de valoración, su poética y el contexto literario y cultural de la que hace parte, del cual a pesar de su obra anterior de Cruz Kronfly permite comprobar unos hilos y preocupaciones en todas ellas y enfrentarnos a lo que Michel Palencia Roth ha llamado como las nostalgias topísticas de Fernando Cruz Kronfly. Nostalgias marcadas por ciertos espacios urbanos y procesos contemporáneos, en medio de las cuales se construye su obra, *en mitad de los ruidos, las cacofonías y los malestares de la ciudad, de los conflictos políticos y sociales, de la inseguridad, y de la soledad*. Este es el mundo de la novela colombiana de la modernidad, que en el caso de Cruz Kronfly tiene un particular acento en la desesperanza, algo muy propio de nuestro tiempo que nace por la ausencia de sentido, pues según el propio autor en el primer ensayo de *La sombrilla planetaria* (1988), *nos esperan el desamor moderno, la trituración de la unidad de la vida, el horror y el vacío, un sentimiento de inutilidad*. La otra cara, la esperanza, la otorgan ciertos proyectos y búsquedas, el progreso y la perfectibilidad ética o técnica. La dialéctica entre el sentido y el sin sentido en los que navega el hombre moderno, en los difíciles e imperdonables mares de nuestro tiempo, constituye un eje central de la poética del autor de *Falleba*. El transcurso de los años no ha hecho sino reafirmar esta certeza que Fernando Cruz consigue poetizar en su obra, como una manera de enfrentar esta condición, de representar e interpretar nuestro presente, y no menos nuestro pasado. Un sentimiento de desgarramiento, de sepa-

ración de sus recuerdos, es el que da el impulso a su obra. Hay mucho de ellos en la caravana, que bien puede leerse como una autobiografía cifrada, o irracional, como diría Guimarães Rosa al referirse a su novela, *Gran Sertón: veredas*. Una autobiografía a la que Proust llamaba «la experiencia realmente vivida» y de las preocupaciones filosóficas alrededor de la misma. Los recuerdos de la bohemia vivida durante muchos años en Antioquia y el Viejo Caldas, al lado de amigos como Manuel Mejía Vallejo y Darío Ruiz Gómez, al son de tangos, vales, boleros y milongas, es materia vertiente que el autor ficcionaliza en esta Caravana que también es la suya y la de sus amigos de generación. Viaje que además de vivido ha sido pensado, es decir que siempre ha sido objeto de profundas y dolorosas preocupaciones. El país ficcional que nos entrega Fernando es fruto del país real que tanto nos duele.

En *La caravana de Gardel*, pues, nos volvemos a encontrar con una serie de preocupaciones y temáticas comunes, en las que tal vez se puede destacar como un sendero nuevo el tema de la violencia. Asunto que viene llamando la atención ensayística del autor y que en la historia de *La caravana* será un asunto capital, pues nos pone de cara con circunstancias que hoy más que nunca definen a nuestra sociedad y su cultura.

La novela de Fernando Cruz es algo más que esa última caravana del cadáver de Carlos Gardel —su transporte en mula por las montañas de Colombia, de Medellín a Armenia como un fardo—, pues tras la desmitificación del cantor por las circunstancias lo que emerge en la ficción es la historia de la violencia colombiana de los años 50. De la violencia en el Norte del Valle, el Viejo Caldas y Antioquia. Una violencia que arrojó más de 300 mil muertos, cuando el país apenas si llegaba a los 9 millones de habitantes. Que además, cambió para siempre la cuantificación poblacional entre el área rural y la urbana. Las masacres en los campos provocaron el desplazamiento de centenares de miles de labriegos que llegaron a las ciudades a engrosar las barriadas populares y a vivir su desarraigo rural y el abandono urbano.

Arturo Rendón, el protagonista de *La caravana de Gardel*, es un hijo de la violencia que azotó los campos de la región. A una barriada de Medellín llega a refugiarse este arriero, en una especie de conventillo o vecindad para desplazados. Allí, después de ser abandonado por su mujer y mientras ejerce su oficio de albañil en una fosforería, encuentra lo que será el alimento espiritual para su actual estado de confusión urbana: el tango. Se compenetra de tal manera con ese producto híbrido del arrabal porteño, tan lleno de resentimiento y tristeza, que acaba siendo una copia de Gardel. Rendón se viste como Gardel y se comporta de acuerdo a las letras de los tangos. Imaginario y valores que lo ayudan a sobrellevar su soledad ensimismada y a comprender la importancia que tuvo su participación en el traslado de los restos de Gardel, *a lomo de trece mulas cargadas con los veinte baúles y el fèretro, en el amanecer del jueves 19 de diciembre de 1935*. Heriberto Franco, el otro arriero que junto con el contratara Gómez Tirado para el traslado, profanó el cargamento del cual, 15 años después, Arturo quiere su parte, *Cuando mucho una tira del ala del sombrero de Gardel o un jirón de su bufanda. Y, además, una buena tajada de aquello de lo que no se atrevía ni hablar*. Eso es lo único que le da sentido a su vida. A la caravana de Gardel en el 35 se superpone la caravana de Arturo Rendón en el 50, que no es otra que el tránsito de éste del mundo rural al urbano. La novela es la íntima odisea de un hombre enclavado en el cruce de diferentes temporalidades. Al llegar a Medellín, Rendón, *Hizo causa común con quienes, como él, rumiaban su desarraigo y su incerteza en las tardes del vecindario, re-*

zongando ante la transformación moderna de los valores y de las sensibilidades, para venir a refugiarse en la agonía que brotaba del tango. La novela explora uno de los más llamativos fenómenos de la *sui generis* modernidad colombiana, que explica cómo una de las regiones más católicas y tradicionalistas del país es de las más abiertas y emprendedoras. El arraigo del tango en estas zonas, expresión de nuevos sentimientos, nuevas representaciones frente a lo tradicional por la valoración del dinero en la promoción social, se explica tal vez porque alimenta ese sentimiento de culpa del catolicismo que no delega la responsabilidad a la naturaleza a través de los mitos aborígenes como sucede en otras regiones del país. El reverso de esta ética dogmática es la transgresión. La moneda completa es la norma y la transgresión. Ese es el tema central de *La caravana de Gardel*. A Rendón lo embarga la desesperanza como algo propio de su tiempo, que nace de la ausencia de sentido. La otra cara se la otorga la búsqueda de las reliquias de Gardel 15 años después. El busca en los símbolos del tango y de Gardel ese sentido, y cuando todo le fracasa termina buscando las mulas que transportaron al cantante argentino. Su horizonte, como el de las prostitutas que lo acompañan, es muy precario, gira alrededor de pequeñas cosas banales y en medio de una violencia sin sentido. Una violencia cuyos muertos no son por una gran batalla, un gran ideal. No. Son el signo macabro, la gran artesanía nacional.

El tópico de la violencia es indagado en la novela desde una perspectiva cultural y antropológica. La convicción que anima a Fernando Cruz es que este fenómeno ha sido forjado por una historia y una cultura muy particulares. Que en nuestro caso se trata de problemas aplazados, venganzas acumuladas. En la novela aparece esa violencia en donde se puede encontrar ironía, ritualidad y maldad. Los móviles de los crímenes no son políticos, esto es porque fueran liberales o conservadores, sino por razones más profundas, por estar asociados a un componente sacrificial. En la cabeza de los colombianos de esas zonas el catolicismo fue asumido por el sacrificio, por las imágenes sacrificiales y esto tiene un enorme peso en la infancia que muchos parecen reproducir a la hora del crimen. De ese universo de valores provienen esos hombres que la novela describe como, *Hombres y mujeres sumidos en la nostalgia del desarraigo rural pero al mismo tiempo en la alegría de la nueva vida, que los destrozaba, instalados en el centro de semejante conflicto y perturbados por las imágenes de una iconografía religiosa poblada de escenas de terror y de crueldad, en cuya absorta contemplación habían crecido y alrededor de la cual habían construido la zona más remota de su infancia.*

El espíritu pendenciero del tango, con todos sus códigos del amor, del honor y del coraje, viene a sumarse en la edad adulta de Arturo Rendón, como un raro tempero, a ese mundo de la infancia en el que había vivido y observado hasta el trastorno ese cruce entre violencia y religiosidad, *que ahora llevaba por dentro como una condena, y del cual era peregrino y cuyo dictado le resultaba un imperativo.* (28) Para un ser expulsado de los lugares fundacionales de su infancia, el tango le ayudará a sobrellevar esa especie de quejumbre interior de este nuevo sujeto urbano. En este pensamiento triste que se baila, como lo definiera su máximo creador, Enrique Santos Discépolo, que naciera de millones de emigrantes que forzados por la guerra y el hambre se precipitaron al sur del continente, van a encontrar consuelo millares de colombianos. A Rendón, a Jairo el personaje de *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo, el tango les permite, *Vivir peligrosamente, señores, el peligro nos mantiene despiertos, rápidos en pensar y atacar.* (*Aire de tango*, p. 12).

La mitología de puñales que hay en el tango y el duro desafío a la muerte, en el contexto colombiano del llamado período de la violencia, cobra una inusitada apropiación que es la que Cruz explora en su ficción. Y que tiene en *Aire de tango* de Mejía Vallejo un antecedente notable. Para Jairo, e igual para Arturo Rendón, Gardel es un modelo. En el primero la identificación es más por el lado transgresor y delictual. Al averiguar la vida de Gardel, Jairo *se puso contento al descubrir que Gardel había sido peliador y que recibió por lo menos un balazo, el plomo salió en la autopsia: que era de la mafia de Montevideo y Buenos Aires, que fue un chinche pernicioso y estuvo en un reformatorio por vagabundo*. (p. 15) Para Rendón la identificación es más existencial, *pues sentía que el tango era él mismo. Y que entre él y Carlos Gardel y Corsini y todos los de la pléyade existía una especie de desgracia común, una tragedia compartida que venía desde la infancia y que habría de cumplirse hasta la muerte. Algo así como una extraña consanguinidad plebeya que le permitía compartir a él con sus cantantes, míticamente, el confuso origen espacial y temporal de sus días, la oscura paternidad, el ascenso social arribista a brazo partido y la alucinante participación por el fuego al morir, como en Gardel*. (p. 135) Gardel es el mito perfecto. Y lo es por lo confuso de su origen, la fecha de nacimiento, de quién fue su padre y su madre y su enigmática muerte en la que nada quedó en claro. La identificación le confiere algo del mito, por eso Rendón muere purificado por el fuego.

*La caravana de Gardel*, con su antecesora *Aire de tango*, es una fuente de enorme importancia para explorar desde la mentalidad y los más elementales vestigios de la vida cotidiana, ese oscuro universo que es la violencia de nuestro país, y que hoy, frente al advenimiento del siglo XXI, no terminamos de indagar con la suficiente serenidad de espíritu. Serenidad que urge para superar el ambiente de saldo de cuentas que ha prevalecido en la historia política colombiana. La poetización que la novela logra apuntar en esa dirección y abre caminos para una nueva interpretación de nuestro pasado.

Dario Henao Restrepo  
Universidad del Valle, Cali

Jorge Dávila Vázquez,  
*CÉSAR DÁVILA ANDRADE, COMBATE POÉTICO Y SUICIDIO*,  
Cuenca: Universidad de Cuenca, 1999; 348 pp.

Construir una historia de la poesía supone rastrear las huellas que un poeta imprime en la lengua de otros poetas; supone también preguntarnos por la manera en que los textos que estudiamos han sido leídos e interpretados a lo largo de un permanente proceso de producción y lectura poética. Ese diálogo con la poesía involucra múltiples voces: el poeta estudiado, sus interlocutores y nosotros, los lectores actuales.

Quiero celebrar la publicación de *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, libro en el que Jorge Dávila Vázquez elabora un brillante y creativo estudio del ci-

clo de vida de César Dávila —figura enorme y tutelar de la literatura ecuatoriana— en el contexto de su propia tradición poética y en relación con otros campos del significado del mundo vital cotidiano.

Jorge Dávila realiza un verdadero ejercicio de «arqueología poética» de la obra de Cesar Dávila, en el afán por conocer los caminos secretos que llevan de poema a poema y de poeta a poeta. Nuestro crítico destaca la fuerte presencia de Carrera Andrade —su admirado maestro espiritual— en la poesía inicial del poeta estudiado; la honda religiosidad que lo vincula con Gangotena; las afinidades espirituales y expresivas con los otros posmodernistas, los contactos con la generación del 30. Jorge Dávila sigue los pasos emprendidos por César Dávila en la búsqueda de una escritura siempre renovada que le permitiera integrarse a «una milicia de poetas nuevos». Así, reconoce la influencia de Darío en el espíritu desencantado de la vida y la percepción fatalista del destino; destaca el parentesco con César Vallejo por los niveles de experimentación y por la capacidad de conmoverse ante los dramas de cada día; la presencia de Neruda en la conciencia de lo cotidiano y el americanismo intenso y grandioso de «Alturas de Machu Picchu» que resonaría en «Catedral Salvaje».

Jorge Dávila se detiene alrededor de los motivos temáticos del mal, la enfermedad, la muerte del hombre como destino trágico, la eternidad, la idea del eterno retorno, la vastedad espacial; motivos que se destacan en la construcción de un hondo y doloroso sentido lírico del mundo. «La temática correspondía sin duda, a una experiencia interior, a un continuo meditar sobre la condición humana, a un desgarramiento vital que le atenazaron a lo largo de los años, estremeciéndolo sin cesar, y que terminaron por aniquilarlo».

El Dávila crítico desarrolla una lectura profundamente humana alrededor de una serie de indicios de suicidios simbólicos que como fantasmas de la autoinmolación rondan en toda la obra de Dávila Andrade desde la época inicial, en este sentido la actitud inconforme del poeta frente a la realidad que le tocó vivir es también tema de estudio de este libro: «Ante la obra de Dávila, bien podemos afirmar que su calidad de hombre y artista ejemplar no reside en su dolorosa salida de este mundo [...], sino en su genio para volver poesía, con una gran dosis de vigorosa ternura, cuanto le rodeaba, y en lo plenamente que se dio a su 'tarea poética'».

Jorge Dávila ha sabido leer cada poema no como una entidad individual sino en el contexto de su tradición poética para resaltar la originalidad de la obra daviliana frente a fuentes y precursores. De hecho nuestro crítico ha sabido escuchar las múltiples voces que dialogan, en tensión y lucha, a lo largo de toda la obra de Dávila Andrade. Finalmente cabe señalar que la lectura crítica de Jorge Dávila aclara el proceso en el que se concretiza el significado del texto para el lector actual y reconstruye el proceso histórico en el que el texto ha sido interpretado de manera diferente por lectores de otras épocas.

*Alicia Ortega*  
*Universidad Andina Simón Bolívar*

**Euler Granda,**  
**QUE TRATA DE UNOS GATOS,**  
**Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999**

Como una gillette que tasajea las veces que quiere nuestros ojos, así de afilada y dolorosa es la poesía de Euler Granda; así la hemos sentido, desde siempre, quienes nos vanagloriamos de ser sus fieles fanáticos y así, pero quizás percibiéndola ahora más provista de esas agrias emanaciones que despide la angustia cuando ya todo le hiede a cadáver, la hemos asimilado en carne propia al leer *Que trata de unos gatos* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999), texto no apto para sensibilidades melifluas por la despiadada contundencia de sus contenidos, expresados bajo una desnudez discursiva de alcances conmocionantes: «Cero a secas, / ojo de niño muerto, / ganglio que se pasa de agache / hasta que todo es tarde...» (29).

Esgrimiendo su celebrada capacidad de volver metáfora todo aquello que su irreverente sentido sardónico toca, Euler Granda grafica en cada texto de su último poemario un «nudo madre» (o conflicto situacional) que pendula, como una sombra inexorable, sobre la cabeza congestionada de palabras de un sujeto lírico propenso a cometer suicidio cada vez que las tensas reatas de su lirismo se cierran alrededor de su propio cuello: «Te has ahorcado con tu nombre / la soga se te ha roto»; «Lo he notado / el aire anda buscando un árbol para colgarse»; «Un viejo se estrangula con veneno»; «Hacía lo indecible por caer / con todo el lastre de la vida / te balanceabas en un hilo».

Pies que patalean en el aire, pulmones que agonizan, ojos que se salen de sus órbitas, vértebras cervicales que se desgongan poco a poco (o de un tirón definitivo), en el imaginario general de esta desoladora escritura tienen una especial prioridad aquellas visiones portadoras de fuertes efectos sensoriales, configuradas deliberadamente con la impiedad propia de quien sabe que «para dejar constancia del desastre», del propio y del ajeno, el poeta no puede andarse por las ramas de las inocencias ecológicas sino que tiene que ir directo al grano que contiene «la pus vivita», directo a la cresta de la ola más chúcara, directo al ojo turbulento de la peor de las tormentas. Y eso es lo que siempre ha hecho ese gran poeta que es Granda: ir directo al punto mismo en el que se cruzan las coordenadas más cuestionables de la vida, para colocar en el interior de éste palabras embebidas en el más inflamable de los lenguajes: «La muerte anda blandiendo / el garrote de la gasolina, / aguas servidas, / tubos de escape, / negros venenos» (9).

Punto en el que coinciden las dos caras de una misma moneda en el perfil de un «emperador de burlas», es el que se hace visible en el poema «Yo Claudio», texto de una belleza cruel y aplastante en el que un «yo» lúcidamente discursivo veja de palabra y pensamiento a su «similar», a su fotocopia histórica, al «insecto de su propia especie»; agresión que llega a su fin cuando el sujeto vejatorio reconoce cuan a fin es al sujeto vejado, que hasta ejerce la misma función de cronista que este (Claudio) cumpliera en el pasado: «Yo sé lo que es / cuando se caen las palabras de la boca / yo cada vez estoy peor: / morido el cuero cabelludo / el habla echa una bestia / (...) / Pero no me descuido, / estoy tomando nota / como tú / quiero dejar constancia del desastre» (18).

Esta habilidad *canibalesca* para desenterrar imágenes caóticas del cavernoso «rostró de los días» y para después traducirlas, del caos al español apelando a un discurso franco, brutal, y a veces hasta clínico, convierte a la práctica literaria de Granda en una verdadera «máquina de moler carne», en cuyo interior van a parar las fornicaciones del amor con la muerte, los aparecimientos dolorosos de la soledad con el asco, los lances disparejos y lascivos que el cuerpo libra con la vejez mientras esta lo va devorando de a poco, con una lentitud lenta pero segura, hasta que expirada la fecha para consumir carne humana, decide tragar a su presa del todo: «Toda cosa / toda persona caduca; / prescribe el porvenir, / la juventud se vence, / las arterias se arruinan...» (35).

Pero junto a esa visible capacidad que posee nuestro autor para establecer vínculos originales e inéditos entre los huesos, el pellejo y la siquis de su animalidad individual con la anatomía desflorada, depredada y manoseada del derrengado corpus social, nos es posible encontrarnos con otro rasgo discursivo de fuerte incidencia en la poética euleriana: su ágil capacidad de síntesis, rasgo que en especial suele hacerse presente en textos de diferencia político-ideológica. En «El vacío», poema de rudo corte execratorio, de rabioso cuestionamiento a «la post-modernidad, la globalización de la Hecatombe, la cultura *light*», Granda, con economía de trazos pero con la lucidez virulenta de un poeta testigo de los avatares apocalípticos que se dieron en las postrimerías del pasado milenio, comprime en unos cuantos versos —en una especie de CD rom condenatorio— el testimonio asqueado de quien palpara en directo la precipitación del siglo XX en el más perfecto acabóse, y viviera para contarlo. «Ha llovido de todo / encima de nosotros: / llegó la primavera con sus jetas de burro / el internet, los cumpleaños, / las supersticiones políticas / y otras mierditas de la patria» (19).

Ese admirable poder resumidor capaz de encerrar «en un segundo» a «los dos mil millones de años que precedieron», repliega su radical dureza hasta más allá de mar adentro para regresar convertido en olas de suave y sucesiva ternura cuando de besar la orilla de la intensidad más íntima y amorosa se trata: «Este momento pequeñito / que estoy dentro de ti, / que me olvido del mundo / y una fiebre a caballo / corre por mi espinazo. / Este solo momento equivale / a los dos mil millones de años / que me precedieron» (43) «Tú recién me comienzas / Qué no diera / por ser el de antea- yer / pero ya es tarde» (27).

Pero el asunto que se prioriza en el aciago universo temático de Granda, el tema que vuelve y va (como badajo de campana rajada, como «lluvia de Piazzola» cayendo sobre la desolación a intervalos no medibles) a lo largo y ancho de la estremecedora Obra general de este autor, es, sin que quepa duda, el de la soledad.

La soledad más huérfana de compañía, la más solitaria y difícil de todas las soledades, es aquella que experimentamos cuando caemos en cuenta de que se nos ha «muerto un dedo», señal inequívoca de que dentro de nosotros ha comenzado «el principio del final». En la poética euleriana, la soledad es una gato atorado en la garganta de la voz verbalizadora, por eso consideramos que muchos de los textos de *Que trata de unos gatos* se han generado en una sensación superlativa de asfixia, similar a aquella que experimenta el pez cuando nada en el aire o parecida a la que sufre el naufrago cuando la soledad del mar se le infiltra en los pulmones en forma de muerte verdinegra y salada: «Llueven los gatos, / maúllan las paredes, / en el florero se reseca un gato» (33).

Violín cuyas cuerdas de tripas de gato duplican con angustiosa fidelidad el maullido del animal humano cuando a este «le entra por las narices/ el polen de la muerte». *Que trata de unos gatos* es un libro aciago y deslumbrante en el cual todos los poemas que lo conforman, sin excepción, aportan con su cuota de lograda estética y desgarradora desnudez a crear esa gran imagen de vacío existencial que flota sin asidero, como un «cielo desfondado de palomas», por sobre las desérticas regiones de la desolación planetaria, en las que «hasta desgañitarse/ la arena llama al agua» y en las que, hasta enronquecer, un poeta con facha de eremita clama en el desierto por todo aquello por lo que nunca ha dejado de clamar, mientras que paralela y soterradamente practica en solitario ese vicio que nos tiene jodidos a muchos: el secreto «vicio de estar solo».

Sonia Manzano

Edgar Freire,  
*EL BARRIO DE LOS PRODIGIOS (MEMORIAS DE UN NIÑO)*,  
Quito: Libresa, 1999; 178 pp.

*El barrio de los prodigios (Memorias de un niño)*, de Edgar Freire, es un conjunto de crónicas en las cuales el autor recrea y representa, desde una perspectiva infantil, escenarios, personajes, tradiciones y voces del viejo barrio de San Roque.

Sabemos que Edgar Freire ha recopilado, durante más de una década, los más diversos textos (leyendas, crónicas, relatos históricos y literarios) que hablan sobre Quito y que pueden ser leídos como escrituras que evidencian un modo de habitar, de mirar y de imaginar en el esfuerzo que hacemos, como habitantes urbanos, para apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza; como sugería el poeta Wallace Stevens, uno no habita una ciudad sino una representación de ella. Como resultado de esta búsqueda, Edgar Freire ha publicado tres volúmenes de compilaciones titulados *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia* y la antología, impresa varias veces, *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*.

Edgar Freire construye sus crónicas recopiladas en *El barrio de los prodigios* que hoy presentamos, desde «la más infinita nostalgia», desde la añoranza de aquello que alguna vez existió en el escenario urbano y familiar, ahora desaparecido como resultado de una modernización despiadada para encontrar su lugar únicamente en la memoria que precisamente se construye en la escritura.

Como lectores asistimos desde el comienzo a la reconstrucción de esa memoria «El primer recuerdo que surge en mi memoria es un cuarto de piso de tierra con borrosas señales de ladrillos». Nuestro cronista se percibe como «un pequeño voyeurista» que construye una perspectiva visual para contener en su mirada aquello que quiere conocer para que sea narrado. «El jolgorio de la calle me incitaba a espiar por la puerta del cuarto entrañable. Curiosos mis ojos atisbaban...» Por ello recuerda cómo de niño buscaba en San Roque, «ese conventillo de casas, palomas y golondrinas» mi-



radores «para mirar a la gente desde arriba». «Pronto nos posaríamos en la sencilla torre de la iglesia, excelente mirador para otear la calle Chimborazo, toda empedrada, llena de casitas de tres o más patios divididos por alguna que otra reja, con sus oscuros zaguanes de hueso y piedra».

Desde el comienzo el cronista nos hace saber desde dónde habla: desde el olvido (aquellas calles, plazas y calles hoy desplazadas, destruidas, deshabitadas y en ruinas) y desde su propia interioridad, pues su testimonio tiene una matriz vivencial: la casa de sus padres y de su infancia, los libros de su primera biblioteca, las leyendas contadas por la madre, los relatos del abuelo, sus juegos infantiles y callejeros, los hechizos y conjuros caseros para curar males y enfermedades, las comidas y potajes caseros, las batallas campales en los días de carnaval, las risas y la «guerra popular» de la fiesta, la semana santa y sus rituales para visitar las iglesias con las artesanías de los ramos y largas palmeras que debían ser alcanzadas por el agua bendita, los juegos bajo las granizadas, los velorios y procesiones, la chamiza soñada durante la noche de San Pedro y San Pablo, sus correteos por las quebradas, los mercados; los rituales familiares de navidad y año nuevo.

La mirada del cronista abarca un territorio que, de alguna manera, ha devenido ajeno para la memoria oficial y contemporánea de su ciudad, en ese gesto de recuperación acerca la ciudad hacia su propio pasado, hacia sus propias tradiciones y costumbres al proyectar sobre ella diferentes dimensiones de su cotidianidad. De esta manera, desde la crónica, el lector que habita la ciudad de hoy encuentra caminos para familiarizarse con aquello que ha devenido en algo extraño y lejano, conocido solo como pieza del patrimonio nacional, desligado de toda experiencia vital y cotidiana. Sabemos que la crónica, como literatura, actualiza la memoria. La escritura de estas crónicas entrega al lector motivos e imágenes para recuperar su propia memoria y su propia identidad en el punto de encuentro de nuestras historias individuales y las narrativas y avatares de la historia y la cultura.

El cronista narra su propio desplazamiento y paseos por esos espacios y calles recuperados ahora en la palabra, «ese territorio sagrado de la infancia y los juegos» se llena de olores y sabores «la panadería Royal», con sus fuentes de madera atiborradas de «pan crujiente», las «claritas» y «cañitas de colores», las colaciones, las melcochas, el pan de leche, «decir San Roque significaba reconocer olores diferentes según la hora del día», «las cinco de la tarde con su efluviio de pan caliente». También se recupera en la escritura los sonidos cuando escuchamos «los cánticos de la gente pobre cargada de emoción llevando a la Virgen en andas de madera rústica».

La representación de ese pasado apunta además al deseo del narrador de configurar un nosotros, una virtual identidad compartida, pues la experiencia vital recuperada no es individual sino de una comunidad, de un grupo de gente que ha vivido y compartido un mismo espacio ciudadano.

Hay un saber de la calle también recuperado en la narración del cronista: «Luego venía, para regocijo del barrio, el famoso partido de fútbol con las ‘pelotas envenenadas’ (...). Se las rociaba gasolina y se las encendía y pelota va, pelota viene. Juego peligroso que solo un niño de barrio tiene agallas para disfrutar». Pero ¿qué es el peligro para un pequeñuelo que todos los días se enfrenta con toda clase de adversidades en las calles de su barrio pobre?

La mirada del cronista ve lo que otros pasan por alto, hace visible territorios imperceptibles e indecibles; en este sentido es interesante observar que para nuestro cronista la recuperación de sus pasos implican incluso una suerte de reto a la muerte y por lo tanto al olvido: «Ha escuchado que todo humano cuando muere recoge los pasos. Entonces se imagina el sendero por él recorrido y sabe que en su caso la Muerte lo tendrá muy fácil. Y vuelve a la tarea: inventa los recorridos más extraños, pone sus pies en los lugares más inverosímiles [...] desea] dejar huellas imborrables en los lugares menos conocidos.

Alicia Ortega  
Universidad Andina Simón Bolívar

**Jostein Gaarder,**  
**VITA BREVIS,**  
**Madrid: Siruela, 1997; 130 pp.**

En el año 386 se produce la conversión de Aurelio Agustín, quien en el 397 será nombrado Obispo de Hipona y un año más tarde terminará sus famosas *Confesiones*. Desde ese momento, la concubina que tomara a los dieciocho años, en el 372, quedaría para la posteridad como una representación de sus más abyectos desvaríos carnales. Pero la literatura, que toca lo sagrado y lo convierte en profano, ha recuperado para el espíritu escéptico de nuestros días la voz de Floria Emilia, aquella concubina anónima, hoy nominada gracias a las mentiras verdaderas de la novela.

*Vita brevis* (1997), de Jostein Gaarder (Oslo, 1952), no está dirigida al público juvenil como lo estuviera *El mundo de Sofía* (1991). *Vita brevis* es una novela que confronta al carácter maniqueo de las *Confesiones*, de San Agustín, desde la voz recuperada de su concubina, símbolo del Otro-sin-poder, y reivindica la sensualidad humana como la única realización posible del amor.

La estrategia de verdad no es nueva: se trata de un manuscrito de dudosa procedencia que el autor dice haber encontrado en la feria de San Telmo, en Buenos Aires, del que nos entrega la traducción del latín. Manuscrito perdido, tal vez para siempre, porque el autor declara haberlo entregado a la Biblioteca del Vaticano sin pedir recibo para luego obtener la respuesta de que tal manuscrito nunca existió. Pero esa estrategia permite que Floria Emilia, la amante anónima de San Agustín, sea nominada, tenga voz y dialogue, mediante una epístola, con el patriarca de la iglesia católica.

«Son mis confesiones —escribe Floria—, si lo prefieres, pues considero esta carta algo más que un saludo personal: es también una carta dirigida al obispo de Hipona Regia (...) Puede mi carta ser considerada, entonces, una carta a toda la Iglesia cristiana...». En este sentido, la voz de Floria es la palabra del Otro-sin-poder que construye un discurso que desacraliza el carácter autoritario de las *Confesiones*. De manera sutil, el personaje femenino restituye por sí mismo el sitio que le corresponde frente al

hombre poderoso cuyas debilidades conoce: «Te sentías orgulloso, un triunfador, por tenerme a tu lado; no tanto por haberme elegido como porque yo te hubiera elegido a ti».

A partir del recuerdo de un episodio en la vida de Floria y Agustín, la ex concubina organiza la reivindicación del carácter sensual del amor. «Cuando hubimos cruzado el Arno, me detuviste poniéndome una mano cariñosa en el hombro y me pediste permiso para olerme el cabello (...) me abrazaste tiernamente y susurraste: '¡La vida es tan breve, Floria!'. Me agarraste con fuerza la mano, como si hubieras decidido no olvidar nunca ese momento, y entonces oliste mi pelo».

El episodio es una conjunción exuberante de sentidos: susurrar, abrazar con ternura, oler el pelo; atravesada por la idea de «*vita brevis*» cuya obvia complementariedad es «*carpe diem*», o sea: ya que la vida es breve, debemos vivir cada día con intensidad. Frente al renunciamento, en nombre de Dios, que San Agustín hace de los sentidos, Floria los reivindica en nombre del amor. Pero va más allá: demuestra que la renuncia de San Agustín es un renunciamento egoísta: él la ha expulsado de su lado y de su corazón únicamente en provecho de su propia alma.

*Vita brevis*, más allá del confrontamiento filosófico y teológico, es una deslumbrante apuesta por el amor y la sensualidad: «La vida es tan breve —escribe Floria— que no podemos emitir juicio de culpabilidad alguno sobre el amor».

Raúl Vallejo

Universidad Andina Simón Bolívar

Michael Handelsman,

*LO AFRO Y LA PLURINACIONALIDAD:*

*EL CASO ECUATORIANO VISTO DESDE SU LITERATURA,*

Mississippi: University of Mississippi, 1999; 196 pp.

Las preguntas por el estatuto de la literatura y la crítica literaria, el sentido de la lectura, la constitución de comunidades interpretativas, la relación literatura-etnicidad-nación, los efectos de la migración, el mestizaje y la transculturación; siguen aún vigentes generando múltiples y nuevas lecturas de los textos literarios y culturales. En este escenario de lecturas y relecturas, el libro de Michael Handelsman, titulado *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*, supone un valioso aporte al debate actual sobre la constitución de las identidades en un país heterogéneo y multiétnico como es el Ecuador.

Michael Handelsman se propone destacar la centralidad de la cultura afroecuatoriana, con el propósito de ofrecer elementos críticos para re-pensar el proyecto plurinacional ecuatoriano desde los márgenes «no andinos de este país andino». En este sentido, el libro que estamos presentando participa críticamente en la discusión que intenta problematizar la categoría de lo andino, en el esfuerzo por superar los presump-

tos de un falso mestizaje armonioso, que habría definido lo nacional andino exclusivamente en términos tripartitas: lo blando, lo mestizo y lo indio.

De entrada, Handelsman señala que «la presencia afroecuatoriana ha sido excluida del imaginario nacional y andino, que se la ha considerado erróneamente como ancilar o exótica —como una cultura desplazada del Caribe». Handelsman le pregunta a la literatura afroecuatoriana qué sabe del negro, evalúa propósitos y estrategias de escritores como Adalberto Ortiz, Nelson Estupiñán y Antonio Preciado; analiza la representación de personajes y temas negros que aparecen en importantes obras del Grupo de Guayaquil. Así, al asumir el debate en torno a la literatura escrita sobre los negros versus la literatura escrita por negros, Handelsman ensaya una lectura nueva —desde la perspectiva afrocéntrica— de varias obras de escritores clásicos de la literatura ecuatoriana.

El libro resulta sumamente polémico, pues aunque Handelsman reconoce que la producción literaria del Grupo de Guayaquil hizo visible un Ecuador multicultural, que incorporó las voces de los sectores sociales marginados; observa que precisamente debido a que el realismo social ecuatoriano de la década de 1930 estaba anclado en la lucha de clases y en un proyecto social emancipatorio, «la caracterización del negro pecaba a menudo de ser estereotípica y, lamentablemente, la complejidad del drama vivido por los negros ecuatorianos corría el riesgo de perderse en una denuncia social». De esta manera, algunos de los personajes negros más memorables de la ficción del Grupo de Guayaquil se ubicarían dentro de dos tradiciones: «el negro como vehículo de la protesta social y el negro como encarnación de lo mágico, máxima expresión de la otredad».

Sabemos que el crítico —en la medida que establece un recorte literario para construir el objeto de su estudio— privilegia unos ciertos textos y actúa, en la práctica, como un antologador. Así, Handelsman nos ofrece un corpus de lectura que posibilitaría comprender las bases de la incorporación —gradual, irregular o parcial— del negro en el imaginario plurinacional del Ecuador. En suma, Handelsman retoma la figura del negro Santander de Enrique G. Gilbert, *Los monos enloquecidos* de José de la Cuadra, *Baldomera* de Alfredo Pareja, Alfredo Baldeón de Gallegos Lara, *Juyungo* de Adalberto Ortiz, entre otros; personajes que son leídos e interpretados desde una perspectiva afrocéntrica y en diálogo con los proyectos culturales, estéticos y políticos de la época. En esta lectura Handelsman encuentra fisuras y tensiones en los textos, percibe una suerte de «doble discurso» en los escritores estudiados, discurso que, a la vez que señala malestares sociales, delata una serie de contradicciones culturales e ideológicas.

De hecho, la lectura que desarrolla Handelsman en su libro supone el ejercicio de una «crítica cultural» muy seria que, a diferencia del análisis literario tradicional, atiende no solo a aquellos libros considerados canónicos, sino también a aquellos textos marginales al canon y a la biblioteca académica. La estrategia de lectura de Handelsman no tiene como preocupación fundamental atender al hecho literario, sino que lo hace dialogar con todo un conjunto de preocupaciones que incorporan los conceptos de nacionalidad, mestizaje y negritud, por un lado y, por otro, clase, raza y género; todo esto en relación a un entendimiento de la literatura como espejo o testimonio del código cultural vigente en un momento dado.

Handelsman destaca lo caribeño como componente vital de la costa ecuatoriana y la centralidad de herencias y rasgos africanos vigentes durante cinco siglos de historia nacional. Desde esta perspectiva lee la novela *Tambores para una canción perdida*, de

Jorge Velasco Mackenzie, para reconocer en ella «la capacidad de haber ayudado a reconsiderar el lugar que ocupa lo africano en el conjunto multiétnico del Ecuador». Desde esta lectura Michael Handelsman reflexiona sobre la compleja relación entre historia, mito y ficción; como también sobre la ambigüedad que caracteriza gran parte de los conocimientos actuales de lo afroecuatoriano frente a lo nacional y a la cultura panafriicana de toda América Latina.

En esta preocupación por recuperar el elemento afro para percibir la nación también desde sus márgenes no andinos y para comprender nuestros complejos y múltiples orígenes, Handelsman lee con atención y verdadera fascinación las crónicas del escritor guayaquileño Jorge Martillo, *Viajando por pueblos costeños*, para reconocer en ellas asociaciones sorprendentes entre lo afro-costeño y lo nacional, por un lado y, entre Esmeraldas y Guayaquil, por otro. En las crónicas de Martillo, nuestro crítico rastrea la constitución de memorias y monumentos culturales alternativos. De hecho es posible leer en estas crónicas saberes, sabores, voces, coloraturas y paisajes que tradicionalmente habrían sido olvidados de la memoria y el discurso oficial.

En este esfuerzo por construir un corpus de literatura afroecuatoriana, Handelsman también ha incluido la novela de Argentina Chiriboga, *Jonatás y Manuela*, para reconocer en ella lo afroecuatoriano como discurso alternativo de lo nacional y lo andino y para pensar en una tradición literaria que de expresión a la diáspora afroamericana. Hay que señalar también el interés de Handelsman por reflexionar sobre los alcances y la vigencia de la novela histórica en el contexto de la perspectiva afrocéntrica de análisis cultural.

En definitiva, el profesor Michael Handelsman ofrece nuevas estrategias de lecturas para acercarnos crítica y creativamente a nuestro canon literario. Resulta interesante y altamente comprometedor, asumir el compromiso de pensar el proyecto de la plurinacionalidad ecuatoriana, en términos culturales y políticos, desde la literatura y los diversos discursos que circulan en una comunidad múltiple y heterogénea como la nuestra.

Alicia Ortega  
Universidad Andina Simón Bolívar

Iván Oñate,  
*LA NADA SAGRADA*,  
Quito: Eskeletra, 1999

En la colección la «La última cena» de Corporación Cultural Eskeletra hay un libro voraz: *La nada sagrada*, de Iván Oñate. En verdad no sé qué se dijo en el momento de su aparición; pero presumo que su lectura es mejor ahora, pasado el umbral del nuevo milenio, por la vana ilusión de que su vértigo de abismo no nos dará en plena cara.

Tampoco sus deslumbramientos hechos con la pura fuerza motriz de la poesía del Antiguo Testamento. Y como ella, una poesía implacable y sin perdón de Dios para Saúl y el hijo. O para el hombre que haya tocado con la punta de una vara el panal de miel después de la victoria o de la derrota que haya en cada día que pasa. Pero no, toda táctica para hurtarle el rostro es inútil. Su carga de espíritus malignos, de anatemas vivos está intacta. Y no hay arpa de David que valga en medio de tanta tinta amarga de Ciorán, de tanta maldición y nada reseca. Es la aventura del desenmascaramiento del ser, que se lo ha hecho con piel y todo, porque la piel también es una máscara.

Una poesía que no sonríe nunca. «Amor/ nada sagrada». Su vocación por la verdad la ha hecho invertir los términos del universo cotidiano: «Porque al morir un amor/ todos los amores mueren». «Después de ti/ nunca más/ un día siguiente». «...el dolor de otro hombre/ mitigue en algo el nuestro». El hombre es un animal negado a toda dicha. El tiempo que hay después del amor no contiene el tiempo, menos aún la vida. Menos aún el amor. Margarita Duras dice en cambio: «siempre se sueña con un nuevo amor». Porque, claro, el hombre no tiene otro fulgor. El amor es la única lotería de Babilonia a la que puede apostar, hasta a costa de perder, porque su pérdida puede contener la belleza.

Invierte también la estructura de algunos textos. Empiezan con metales incandescentes que no pueden hacer otra cosa que ir dejando de arder. Todo por esa profética búsqueda dentro de la nada. Es una poesía asombrosa, grande, no psicológica, sino existencial, dueña absoluta de un poder de purga de la tiniebla del corazón del hombre. Lo acorrala dentro de sí mismo, sin un solo subterfugio de lenguaje y lo desnuda para siempre, como en una cámara de gas de Treblinka o en el juicio final.

Los poemas tienen títulos de películas y guiones nihilistas de pureza de esqueleto. La esperanza no es de este libro, sino de otro. O una invención del hombre que empieza, que debe empezar, luego de *La nada sagrada*, obligatoriamente.

Carlos Carrión

Jorge Volpi,  
*EN BUSCA DE KLINGSOR*,  
 Barcelona: Seix Barral, 1999

La invención de la bomba atómica fue el resultado de una carrera científica, llevado al servicio de la guerra y, por ende, subordinado a la política; ahora sabemos que el triunfador de aquella carrera, fue el triunfador de la guerra. Pero, además, fue el resultado de una competencia entre saberes académicos cuyos protagonistas estuvieron enredados en los hilos de la vanidad, la soberbia y el poder. Desde entonces, la ciencia perdió su aparente neutralidad y se mostró conflictuada, como en cada momento en que está por definirse una estructura de poder basada en el dominio tecnológico.

*En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (México, 1968), es una novela que amalgaма los interrogantes éticos de la ciencia, las veleidades del poder expresadas a través de la guerra, el sentido azaroso de la historia en la definición de los acontecimientos, y la pasión infinita por la palabra literaria, para entregarnos unos personajes redondos —históricos algunos, de ficción otros— acosados por las preguntas fundamentales de su propia vida, una intriga sabiamente construida y magistralmente resuelta, y la narración impecable de las novelas perdurables.

Dos personajes se mueven como alfiles en un tablero de ajedrez. El joven teniente Francis P. Bacon —nombre que de suyo nos lleva desde su aparición a plantearnos interrogantes—, brillante físico, admirador de Einstein, tiene una misión: rendidos los nazis, debe capturar al científico que comandó las investigaciones atómicas del III Reich, cuyo nombre clave es Klingsor, evocación del villano del *Cuento del Santo Grial*, de Chrétien de Troyes, que gobierna un mundo de apariencias en el que «la belleza es falsa: detrás de ella se oculta la muerte». En su periplo, el teniente Bacon descubrirá la espantosa incertidumbre que todo lo cubre en nuestros días.

El otro personaje es el matemático Gustav Links, quien, desde su encierro en un sanatorio de la antigua Alemania comunista, arma el engranaje de la novela en cuanto narrador: «Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De *mi* siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia». Links representa la derrota del ser humano ante la avalancha caótica del poder enfurecido.

A través de la cercanía y distancia humanas entre estos dos personajes pasan las claves de la novela: las disquisiciones sobre la física y la cuestión atómica, la incertidumbre del ser que vive una historia donde el azar tiene papel protagónico, el efecto público de lo privado; todo en un mundo en el que «la ciencia había empezado a ser lo suficientemente ambigua como para que cada uno la interpretase a su antojo».

Y, aunque sabemos lo relativo que es un premio literario para la historia de la literatura, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, tiene el mérito adicional de haber ganado el Premio Biblioteca Breve 1999. Dicho premio, cuya primera etapa se sitúa entre 1958 y 1972, tiene, entre otros ilustres antecesores, a *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, 1962; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, 1964; *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, 1965; *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, 1967; y *Una meditación*, de Juan Benet, 1969.

Muchas razones, pues, para leer esta novela escrita con lenguaje deslumbrantemente exacto y armada en su entramado con la paciencia de un orfebre medieval.

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**Rosa Montero,**  
**LA HIJA DEL CANÍBAL,**  
 Bogotá: Espasa, 1998; 338 pp.

Adrián, de juventud turbadora y ganas ilimitadas de beber la savia de la vida; Félix Roble, de vejez que linda con la sabiduría que se consigue al vivir la existencia de manera plena; Lucía Romero, escritora fracasada de libros infantiles, quien, desde el inexplicable secuestro de Ramón, su marido, se ve situada entre los símbolos de una juventud que ha dejado años atrás y una vejez que confronta con dignidad y miedo: «Esto debe ser la madurez —dice la voz de Lucía, en el último capítulo—: me parece que me estoy reconciliando con la vida, incluso con el lado oscuro de la vida».

*La hija del caníbal* —Premio Primavera de Novela 1997, en España—, de Rosa Montero, desde una trama policíaca que se inicia con el secuestro de un funcionario de hacienda y que concluye con el develamiento de una red incommensurable de corrupción, construye dos discursos: el memorioso y romántico de un anarquista sobreviviente a la violencia de una época heroica que intenta llevar con dignidad su vejez en un tiempo antiheroico; y el que construye a partir de las reflexiones vitales de una mujer de cuarenta años que se encuentra en un momento de revelación fundamental: ella y su padre, el caníbal; ella y su marido, el funcionario corrupto; ella y un cuerpo que anhela ser deseado y deseante; ella y su fracaso como escritora.

La voz de Félix Roble es la voz de la utopía que yace en las palabras, permanente reconstruida a pesar de los fracasos: «Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter —dijo Félix—. Palabras musitadas, gritadas, escupidas, palabras repetidas millones de veces o palabras apenas formuladas por bocas titubeantes. (...) Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo. Esa es la eternidad: un estruendo inaudible de palabras». Es también la voz de la sabiduría vital y su presencia en la novela es la metáfora sin historia del lenguaje.

La voz de Lucía Romero es la necesidad vital de verse retratada en las palabras; pero, al mismo tiempo, es la posibilidad de hablar a través de actos: la investigación que por su cuenta, ayudada por Félix y Adrián, ella inicia y concluye; el lanzarse al vacío sin red de una pasión que debe ser consumida en el instante, la aventura del amor con Adrián; el soltar las amarras que la ataban a la presencia abrumadora de sus padres. Ella asume, desde la ficción, su lugar en el discurso: «A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. (...) Y la prueba que digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar, he sido capaz de inventarme esta novela».

La voz de Adrián es la más débil, «boca titubeante». Además, es la que menos tiene que decir porque menos vida ha corrido tras él. Adrián es hermoso, como hermoso es ser joven; pero Adrián también es un ser en proceso de resolución, como enigmático es el futuro de la vida. No habla por sí mismo sino a través de la sabiduría libresca: él es una suerte de 'casa de citas', y también es el símbolo de la pasión sin restricciones.

*La hija del caníbal* es la metáfora de una escritura concebida como uno de los últimos espacios lúdicos para sobrevivir a una realidad de sueños rotos: «Aquí estoy



—dice Lucía—, inventando verdades y recordando mentiras para no disolverme en la nada absoluta».

Raúl Vallejo  
Universidad Andina Simón Bolívar

**María E. Moscoso,**  
**LA CANCIÓN DE ROKOLA,**  
**Quito: El Conejo, 1999**

Imaginemos una escena, la de la reunión de un grupo de personas, un grupo de compatriotas nuestros:

Pueden estar en la penumbra o alumbrados por la luz azul del neón; pueden beber cerveza, ron o aguardiente; pueden conversar sobre fútbol, sobre política o sobre la vida y sus pesares; pueden encontrarse en un pueblo, en una ciudad pequeña o en la capital, cerca de un mercado, unas oficinas públicas o una Universidad. Son un grupo de hombres jóvenes o de mediana edad y permanecerán algunas horas en el salón o cantina que los acoge.

En principio, se podría afirmar que se dedican a beber y divertirse y, en verdad, es así; pero hay un elemento más en el lugar: una *rokola*. Y gracias al artefacto escuchan música, y en las letras de esas canciones encuentran modelos para comprender el mundo, pautas de conducta, axiologías que les permiten valorar acciones y situaciones.

Como lo señala Henri Lefevre, la taberna es un ámbito de socialización y, en nuestra cultura, la música que suena desde la *rokola* es un componente fundamental de esa socialización. En gran medida, los ecuatorianos hemos aprendido sobre el mundo y sus conflictos escuchando que, en la relación con nuestro entorno social, podemos exigir: *déjenme vivir mi vida, yo no soy malo con nadie, a nadie le pido, a nadie le debo...*; que a las mujeres les podemos jurar: *no puedo verte triste por que me mata, tu carita de pena, mi dulce amor...*; que las decepciones amorosas nos deben llevar a pedir: *mozo sítvame la copa rota sítvame que me destroza esta fiebre de obsesión...*; porque, en última instancia, siempre podemos contar con el: *licor bendito, que alejas los pesares...*

La música de *rokola*, como podemos ver, es una de las vertientes de nuestra identidad. Por eso María Eugenia Moscoso la estudia en este libro, con una rigurosa metodología y sobre una consistente base teórica. La autora desarrolla su trabajo en siete capítulos, en los primeros, titulados «Enfoque histórico sociológico» y «Enfoque sociológico cultural», plantea el sustento teórico de su investigación, en una cuidadosa mixtura de las propuestas estructuralistas de autores como Eco, Greimas y Barthes, con los lucidos planteamientos de Lucien Goldman y Henry Lefevre en la sociología de la cultura. En el tercer capítulo: «Enfoque semiótico», la autora nos expone su instrumental metodológico, las herramientas conceptuales y técnicas con las que analiza las canciones de *rokola*. En los siguientes acápites realiza el citado análisis que le permite

presentar al lector un juego de conclusiones fundamentales sobre la canción de *rokola*, la sicología de sus receptores y la naturaleza profunda del ecuatoriano, su forma de vivir, su identidad.

Creo que estas conclusiones son el aporte fundamental de este libro, de esta investigación: son hitos que permiten tracemos el mapa de nuestra identidad. Sobre la identidad ecuatoriana se ha escrito mucho, la mayoría de esos trabajos lo que han hecho ha sido reunir un conjunto de tópicos. En este trabajo de la autora encontramos, por el contrario, una propuesta sistemática y sustentada. Veamos un ejemplo de esta rigurosidad.

No basta decir, como lo hace Jorge E. Adoum en su libro *Ecuador, señas particulares*, que uno de los elementos de la naturaleza del ecuatoriano es el machismo y que «El macho no es un seductor, ni un amante afortunado, ni siquiera un semental, sino el que vocifera puesto que el grito sustituye en él a las ideas, el que aguanta el dolor... castiga la ofensa... rechaza la solidaridad o la ayuda...». No bastan para la comprensión de la cultura de un pueblo unas apreciaciones así de ligeras, no es suficiente, en esta importante empresa, recurrir a un manojo de lugares comunes. Para comprender un grupo humano debemos en primer lugar desmontar sus procesos sociales en sus componentes básicos, al hacerlo —en el caso del machismo y para seguir el ejemplo antes planteado— encontraremos que un elemento fundamental en este fenómeno es el de la percepción social del rol de la madre y la presencia de ésta en el imaginario colectivo. María E. Moscoso demuestra con su trabajo, que en los boleros se representa a «la madre como la manifestación consagrada (desde la religión o desde una postura laica) de la femineidad, la misma que confluirá en forma inconsciente o velada en la mujer amada...» y que esta representación lleva a los miembros de nuestro grupo cultural a «Invocar a la madre [que] es como el origen o raíz de la pareja humana, para perpetuarla. Entonces, el hombre o la mujer encuentran una forma de satisfacción narcisista para ese eterno niño que se duerme en el letargo de la edad». Ese narcisismo que ubica nitidamente la autora, es el germen del machismo, de esa actitud ambigua y onnipotente que caracteriza a gran parte de nuestra sociedad.

Este tipo de rigor académico es el que encontramos en la obra de Moscoso, un libro que se suma a una serie de proyectos serios que buscan comprender la naturaleza de lo latinoamericano, más allá del esquematismo ideológico y del lugar común.

Santiago Pérez  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

**Kenzaburo Oé,**  
**DINOS CÓMO SOBREVIVIR A NUESTRA LOCURA**  
**Barcelona: Anagrama, 1995**

La guerra y la derrota japonesa parecen haber dado lugar a una generación literaria cuya narrativa es perversa; más aún si está matizada por la proverbial delicadeza nipona. Kenzaburo Oé, premio Nobel 1994, es el dueño de una obra impecable dentro de su estilo y temática.

Ingresamos a uno de sus libros *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*, Editorial Anagrama, 1995, con la estupefacción propia del lector occidental: el laconismo de Oé desconcierta y provoca entrar en su juego que resulta más perverso en cuanto nos contagia su distante serenidad, ingrediente indispensable de la verdadera crueldad.

*Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* son versos tomados de un poema tradicional japonés a la vez es la frase que repite, a manera de jaculatoria, el narrador de estas tres historias: «Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura»; «Agüí, el monstruo del cielo» y «El día que él se digne enjugar mis lágrimas» son los tres relatos dolorosos que conforman este libro.

En todos ellos sus protagonistas son jóvenes atormentados por las zarpas de la deficiencia mental, de la locura y la muerte. Parece ser que el individuo enfrentado a la mezquindad y miseria que ofrece el sistema, encuentra una alternativa que lo desplazará del centro; del vórtice del monstruo: la enajenación. Salida desesperada que cruza la obra de Oé.

Después del nacimiento de su hijo cuya deficiencia cerebral él vive como una «contingencia de la existencia»; en una entrevista del año 97, decía así. «En el realismo grotesco, Rabelais y Dostoievski privilegian las monstruosidades de todo tipo, las malformaciones, los idiotas... No comprendí estas cosas verdaderamente sino hasta el nacimiento de mi hijo. Sabe, no me gusta la gente normal, si bien me esfuerzo en serlo... Pienso que estoy del lado de los deformes, como los paralíticos, los idiotas. Es mi punto de partida. ¿Qué es lo contrario del monstruo y de las anomalías?: la burocracia; ¿y quién se enfrenta a la burocracia? los dulces, los tiernos, los deformes, los borrachos, los seres naturales...»

*Rut Román*  
*Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

**Pablo Rocca, compilador,  
PÁGINAS DE GUERRA (1806-1935),  
Montevideo: Banda Oriental, 1995; 87 pp.**

«Valores tales como la defensa de la patria, el partido y la libertad encarnados en las acciones de las sucesivas guerras civiles precisaban del 'testimonio', otro canal de escritura más directa, menos 'literaria' para estas urgencias. En consecuencia, estos escritos se multiplicaron merced a la cristalización del romanticismo historicista y a la creciente participación de los estamentos ilustrados en las luchas armadas». De este modo, en su prólogo, señala Pablo Rocca la evolución que permitió no solo el surgimiento de la novela histórica nacional sino también la paralela intensificación de un género como el «testimonio» que, desde un ángulo confesional, dará lugar a un vivaz registro del acontecimiento público. Narraciones de valor documental, fragmentos autobiográficos que confrontan la relación entre el individuo y la historia, enunciados bajo formas tan diversas como un informe diplomático, una carta íntima o preferentemente crónicas o memorias, constituyen el corpus de esta selección tan acertada como necesaria. Su justificación, como el mismo compilador lo afirma, se deduce del actual auge de encuentro entre la literatura y la historia, entre el presente y el pasado, tanto en lo que tiene que ver con la novela histórica como con su hermano en peripecias, el testimonio.

Como se evidencia por el título, se han privilegiado los sucesos bélicos, determinándose con ello un período de 130 años en el cual los mismos abundaron. Caracterizado el país durante el siglo pasado por su inestabilidad política y la turbulencia de sus guerras civiles, la mayoría de estos relatos dejan constancia del devenir de esas luchas fratricidas que tuvieron como protagonistas a ambos bandos tradicionales («blancos» y «colorados»), a veces aliados a fuerzas extranjeras. Ausente la Guerra Grande, los episodios se alternan en torno a la llamada «cruzada libertadora» del Gral. Flores, el atípico levantamiento del Quebracho, las revoluciones saravistas, y los incidentes del combate del Paso de Morlán, último esfuerzo bélico colectivo. Es posible comparar testimonios opuestos sobre un mismo hecho como en el caso del sitio de Paysandú y la caída de Leandro Gómez, así como de los asesinatos casi paralelos de Bernardo Berro y Venancio Flores puede confrontarse la versión que ahora se presenta con la referida en *Crónicas de la violencia en el siglo XIX*, del licenciado Peralta, antología que el propio Rocca prolongara en 1988.

Dos observaciones es necesario acotar: con buen criterio, Rocca señala en su estudio la elevada cuantificación del género testimonial alrededor de los levantamientos saravistas: lamentablemente ello no se corresponde en su selección donde solo dos relatos en cuatro carillas resultan insuficientes para cubrir tamaño expectativa. En segunda lugar, resulta claro que se ha preferido la prosa más elaborada de la reconstrucción memorística de los sucesos en detrimento de los menos pulidos registros caracterizados por su inmediatez a los hechos, como cartas o diarios de campaña, con la sola excepción de un texto de Eduardo Acevedo Díaz. Consecuencia de ello, se destaca en esta selección la labor de reconocidos intelectuales, como Carlos María Ramírez o el autor de *Ismael*, de periodistas de la época como Rómulo Rossi o Juan Carlos Alles o de di-

plomáticos como el cónsul francés Martín de Maillefer, letrados eficientes y no escritores ocasionales o improvisados como muchos que ha sabido producir la urgencia discursiva que caracteriza a este género. El saldo, no obstante, es altamente positivo si se tiene en cuenta el rescate de textos que de otro modo permanecerían injustamente ignorados, constancias todos ellos de momentos capitales que fraguaron la historia del Uruguay.

*Alfredo Azugarat*

**Javier Ponce,**  
***RESÍGNATE A PERDER,***  
**Quito: Seix Barral, 1998; 135 pp.**

Walter Benjamin ha llamado la atención sobre la vinculación que existe entre los afectos y pasiones en relación al espacio vivido: «Un barrio complejamente embrollado, una red de calles que yo he habitado por años se desenredó de un solo golpe cuando un día se mudó allí una persona querida». De hecho el espacio vivido supone el espacio concreto y verdadero donde se desarrolla nuestra vida, nuestros afectos, nuestros desplazamientos y, en este sentido, el amor es también una potencia creadora de espacio.

En esta perspectiva leo la novela de Javier Ponce, *Resígnate a perder*, que precisamente se abre desde la confirmación —hecha en tono de confesión y con una fuerte carga de culpa por parte del narrador— de la íntima relación entre ciudad vivida y la memoria del ser amado.

Caramelo ya no existe, pero yo lo seguiré buscando entre la niebla. La ciudad ya no será para mí sino la constante visión de su cuerpo en cada esquina, y el sentimiento de culpa por el pavor y la cobardía que me impidieron irrumpir en ese cortejo sangriento camino del sanatorio (9).

Así comienza esta novela que incorpora una reflexión sobre el amor, la escritura, la homosexualidad en una ciudad que es percibida desde la pérdida del sujeto amado y que evidencia una suerte de condición trágica de quienes se mueven signados por el miedo, la culpa, la soledad y la marginalidad.

Santos Feijó, narrador de la novela, escribe en un tono confesional como ejercicio de purificación que le permita curar el miedo, aplacar el tormento y el dolor de una antigua culpa. Santos nos cuenta que hace cerca de nueve años, cuando aún trabajaba como responsable del archivo histórico de Quito, se había convertido «en el albacea testamentario de una ciudad ya casi inexistente. Todos los mediodías, la inquieta sombra de un joven en el fondo de una cantina me detuvo en la vereda delante de mi hotel». (13). Una línea argumentativa tiene que ver con la obsesión de Santos por el joven homosexual apodado Caramelo. Santos Feijó vigila al muchacho, lo acecha y persigue con

ansiedad para dejarse perturbar y cautivar al descubrir en el cuerpo del joven la fragilidad femenina y el aprendizaje de la simulación.

Santos vive, en esa «ciudad ya casi inexistente», entre el desasosiego que le provoca la persecución de la sombra de Caramelo y la precariedad de una vida de náufrago solitario entre las habitaciones de un hotel donde la rutina lo ha inmovilizado en una permanente sensación de tedio y pérdida. A la vez que descubre la ternura y la sensualidad del perfil de Caramelo, Santos se va dejando atrapar por el cuerpo y el alma de Nadja —una joven estudiante que consulta en el archivo las memorias de Quito. Santos va de Nadja a Caramelo; con Nadja comparte diálogos alrededor de la historia de la ciudad y de la historia de cada uno. Caramelo es la pasión culposa, la posibilidad de una doble vida, la angustia de la metamorfosis, el juego entre la búsqueda y el disimulo de un viejo que persigue desesperadamente a un joven travesti.

En su relación con Nadja hay algo de fatídico e indefinible. En el afán de Santos por conquistarla de alguna manera acabó llamándola con el nombre del personaje de André Breton: *Nadja*. Como el personaje francés, Nadja es apasionada, enigmática, provocadora; criatura inspirada e inspiradora que gustaba de seducir a Santos con palabras, relatos y gestos equívocos que dejaba ver una suerte de desastre irreparable que arrastrara consigo. Santos había vivido en París sin ningún propósito definido. De esos años solo trajo consigo dos recuerdos que lo marcarían de una manera premonitoria: la seguridad de encontrar algún día a la Nadja que había descubierto en las páginas de Breton y las visiones fugaces del primer travesti que apareció en su vida como anuncio de un tiempo futuro.

Asistimos a la tematización del deseo homosexual que va a fluir siempre como deseo insatisfecho. Lejos de ser una fuerza liberadora, este deseo arrastrará a Santos a una lenta transformación marcada por la culpa, la pérdida y una angustia que se ahonda en un juego de ocultamientos y fantasías voyeristas.

De ese modo fue presintiendo la lenta metamorfosis en su vida. Desde entonces, en las noches esa metamorfosis comenzó a tomar la forma de muchachos vestidos de mujer deslizándose entre la niebla, atrapándole en su seducción, lejanos, carnales, intensos en toda su sensualidad lastimera que clavaba tizones en su cuerpo (37).

Santos persigue, lleno de ansiedad y desazón, el cuerpo de Caramelo; lo vigila en el parque y, muchas veces semioculto, descubre toda la carga de agresión y violencia a la que es sometido Caramelo y que hace tan doloroso el juego de sobrevivir en la calle. La soledad de Santos exige compañía y contacto humano; sin embargo solo se mueve estimulado por la promesa del cuerpo de Caramelo que se desliza por ciertas calles de la ciudad: las sombras proyectadas por el movimiento del cuerpo de Caramelo provocan una sucesión engañosa de cuerpos opacos, interpuestos, como si cada uno de ellos buscara huir y desaparecer. En esta ciudad los personajes se mueven de manera equívoca, en espacios sin salida y signados por la violencia, el desasosiego y la soledad.

La angustia con la que vive Santos su propia metamorfosis nos devuelve al epígrafe que abre la novela *He vivido con el miedo de la metamorfosis* (J. Genet). Santos recorrerá permanentemente las pocas calles que se pueblan las noches de travestis, intuye solo a la distancia la presencia de esos cuerpos masculinos que reinventan en un juego de simulacros la síntesis virtual de todos los sexos y todos los cuerpos; su papel es siempre

ser el espectador que espía el desenlace de la escena mórbida, solo la mirada lo involucra en esa búsqueda apasionada por el cuerpo del muchacho que lo deja siempre en el desamparo de su propio deseo insatisfecho y en el vértigo del abrazo contenido en medio de las sombras. A pesar de reconocer en el travesti un alma gemela, Santos se autocondena a la soledad de los seres desplazados. Su destino itinerante solo consigue una tregua y una orientación en la escritura. Al igual que la Nadja de Breton leemos un relato / diario que quiere contar los episodios más determinantes de la vida del narrador al margen de su estructura orgánica. Esos episodios, que en gran medida dependen de los azares, nos introducen en un mundo como prohibido que es el de las repentinas proximidades, de las petrificantes coincidencias, de los hechos inesperados que provocan sospechosas asociaciones y que aparentan ser una señal, un anuncio o una premonición.

¿Quién soy yo? Como excepción, podría guiarme por un aforismo: en tal caso, ¿por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién «frecuento»? Debo confesar que este último término me desorienta, puesto que me hace admitir que entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podría suponer.<sup>1</sup>

Así comienza la novela de Breton, desde una pregunta por el ser y por su propia identidad que se hace el narrador. También es la pregunta que se intuye detrás de la metamorfosis presentida por Santos. Es la concatenación de ciertas circunstancias y la presencia de inverosímiles complicidades en la soledad, las que han determinado (en el caso de las dos novelas mencionadas) que el narrador se vea arrojado a la proximidad de ciertos seres que provocan la pérdida de la orientación en una total ausencia de paz. La orientación es una categoría espacial que evidencia la incapacidad de efectuar un desplazamiento racional y ordenado.

Después de cada cita en la Lonchería Italiana, llegábamos juntos al límite de la ciudad que nos habíamos trazado. Eso tenía que ver con nuestra edad. A mí me tocaba la ciudad del pasado. A ella, la del futuro (124).

Santos ha perdido a Nadja en esta ciudad que se percibe desde el límite de su propia partición. Nadja dejó un día de ir a consultar al archivo histórico y desapareció de la vida de Santos sin ninguna explicación. Santos se lanza a la búsqueda tras las pistas de Nadja en la ciudad. Un día le comunicaron a Breton que Nadja estaba loca y había sido internada en el manicomio. Hay en su novela también algo de culpa ante la desaparición de Nadja y elabora una profunda reflexión en torno a la reconocida ausencia de frontera entre la no-locura y la locura. El recuerdo de la mujer se recupera y ordena en la escritura. Había vivido desde París obsesionado con la presencia de esa Nadja que se encontraba del otro lado del muro. Una mujer que se encuentra en medio camino entre la ficción y la realidad, entre la culpa y el amor; para perderse finalmente entre las calles de Quito sin retorno posible. Esta ciudad fatídica y devoradora se traga a la mujer buscada en un gesto que deja sin salida cualquier realización del deseo. El narrador —siempre mirando furtivamente— no puede atravesar ni conocer su propia ciudad, co-

1. André Breton, *Nadja*, trad. de José Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1997 [1928].

mo tampoco puede tomar posesión del cuerpo amado que no deja saber de sí oculto entre los recovecos de la urbe. Santos habita la ciudad del pasado, la ciudad de los fantasmas que perviven en el archivo histórico o entre las páginas de una novela.

La culpa que persigue a Santos tiene que ver con el episodio que se anuncia desde el comienzo, pero que solo comprendemos al final de la novela. Caramelo ha sido brutalmente golpeado y vejado por el vecindario que festejaba la fiesta de fin de año. Santos asistió a esa cruel escena oculto en el umbral de un edificio vecino sin hacer nada para impedir esa orgía fúnebre. A Caramelo lo han disfrazado de viuda, lo han pateado y violado, hasta caer muerto en manos de un grupo de hombres embrutecidos por el alcohol y la lascivia. De hecho, no podemos dejar de reconocer el parentesco de esa muerte con la que sufrió Octavio Ramírez en *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio. En esta línea de lectura podemos ir construyendo una tradición temática que solo ahora comienza a cobrar más fuerza, cuando la memoria literaria desarrolla nuevas estrategias para representar la ciudad vivida. La tematización literaria de la homosexualidad y lo travesti nos remite a los cuentos de Raúl Vallejo, publicados en 1992 en *Fiesta de solitarios*.<sup>2</sup> Estos cuentos exploran esa difícil y ambigua zona de los amores marginales, de los seres atormentados, de cuerpos trashumantes y proteicos, de las criaturas engendradas en la noche y condenadas a perderse en el laberinto urbano de la transgresión, las coartadas y las máscaras.

En la ciudad contemporánea la violencia es un problema fundamental, sin embargo no se trata solo de constatar el hecho, sino de mostrar cómo ella ha generado a su vez una estrategia de supervivencia, de autodefensa o desplazamientos. Hablo de la violencia que irrumpe desde la ciudad punitiva y excluyente que se quiere limpia y disciplinada. De cierta manera una lectura de nuestra literatura actual nos lleva a diseñar una suerte de poética del infierno, de esa ciudad pensada desde la mirada del desterrado de la polis y condenado a la muerte o a vivir una realidad inestable, dolorosa y a veces diabólica.

Santos Feijó no hizo nada para salvar a Caramelo y es esa la culpa que lo atormenta y provoca una escritura que solo consigna sombras y voces en medio de una soledad absoluta que únicamente le devuelve sus propios fantasmas.

Todos los finales de año ocurría esa ceremonia que era parte de la identidad de esa ciudad habituada a echar tierra sobre las corrupciones y los latrocinios públicos, para cultivar otros nuevos. Virulenta y triste, fanática al momento de condenar, cómplice al momento de olvidar (130).

Santos Feijó, Nadja y Caramelo son seres erráticos, condenados a vivir entre las sombras de un deseo que no se deja atrapar por sus propios cuerpos, en una ciudad que se complace en castigar que, por más débil, ha evidenciado con desparpajo la retórica del artificio y el juego de la máscara y la simulación.

Alicia Ortega  
Universidad Andina Simón Bolívar

2. Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1992.



**Eduardo Rosenzvaig,**  
**LA CEPA. ARQUEOLOGÍA DE UNA CULTURA AZUCARERA,**  
**Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán /**  
**Ediciones Letra Buena, 1999; tomo III, 608 pp.**

*La Cepa*, de Eduardo Rosenzvaig, cuyo tercer tomo abarca desde la letra I a la L, es una enciclopedia inusual, atípica, en cierto sentido desatinada como América Latina. Nace desde los testimonios orales y a partir de una producción norargentina específica, el azúcar. Luego se expande. Antropología, historia, lingüística, folclore, literatura, economía, arte, tecnología, todas materias de la obra, proyectadas desde artículos cuyo origen es el testimonio oral. (Cerca de dos mil testimonios trabajados por el equipo de investigación dirigido por E. Rosenzvaig).

Eduardo Rosenzvaig (Tucumán, 1951) es investigador y escritor. Doctor en Historia (Universidad de Salamanca). Premio «Jorge Sábato» del CONICET y Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación. Premio Internacional de Novela «Luis Berenguer» (España, 1994). Premio Ensayo Casa de las Américas (Cuba, 1996). Docente de la Universidad Nacional de Tucumán, director del Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular (UNT), autor de veinte libros (ensayos y novelas) sobre y desde la región noroestina. Fue maestro rural en un pueblo de ingenio.

Atendiendo a la descripción y análisis de la cultura rural y urbana en los novísimos procesos de remodelación económico-social que sufre la Argentina y en particular el espacio noroestino, lo imprescindible de recoger formas de cultura no vistas, no definidas; en desaparición algunas, otras en su nacimiento. Se trata de una Enciclopedia que parte de la memoria oral. Experiencias, estilos de trabajo, maneras de interpretar la realidad, sicologías, prácticas artísticas, imaginarios, ideas populares sobre la justicia o la política, creadas en un proceso productivo cuyos cambios actuales borran definitivamente tipos antiguos de personalidad y cosmovisión. De allí lo de arqueología cultural, que no invalida, por el contrario, los modelos posmodernos de vida formulados entre el trabajo y la invisibilidad. Prolongaciones rurales y suburbanas de la cultura azucarera; impactos de la cultura mediática, etc. La obra, con éste su tercer tomo, abarca ya 3.600 artículos originales.

De la Enciclopedia hemos seleccionado estas palabras del prólogo de su editor: En el curso de los andamios al edificio de esta inusual Enciclopedia, se agregaron a las ventanas de chapa ordinarias, a los pisos de baldosas, a los balcones para un jardincito matero de la mañana, los sueños. Con los sueños, los objetos y los seres que le dan forma. En una costanera popular, con olor a fritangas y pescados, en Cartagena, sobre el mar de Chile, había un cuartucho donde se presentaba la *Mujer mutante*. «¡Pasen, pasen a ver, pasen, no tengan miedo! ¡La mujer que se transforma en araña!». Entré, y allí estaba en efecto, una inmensa araña pollito con cabeza de mujer. A su lado una muchachita en malla de circo le decía a las cuatro personas que éramos el público de pie, porque no había más espacio y tampoco para sillas, le pidieran a la mujer mutante que dijera algo. Yo le pedí que cantara. «¡Cantá!», le dijo la presentadora. Y la mujer araña se sonrió, como si no supiera cantar. «¡Cantá, aunque sea el arroz con leche!» insistió la muchacha de la malla. Y no sabía cantar el arroz con leche.

Triste destino el de la mujer araña, pensé, no sabe cantar ni el arroz con leche. Se perdió en el clima mutable la canción y la poesía. La cabeza femenina de la araña seguía sonriendo lastimeramente. Recordé el *Caballo de la calesita* de Juan Gelman, en ese viejo libro del *Violín y otras cuestiones*. El caballo de madera estaba tan solo (como la mujer araña) y se fue con el poeta: «Tócame la mejilla por si encuentras / una humedad antigua y olvidada. / Es el tiempo en que quise ser caballo / para no ser fantasma».

De la Universidad no tendría por qué estar ausente la poesía. Pero sabemos que son tiempos de mutación. Y aparecen fenómenos tan extraordinarios como seres humanos que necesitan ser arañas y otras arañas que desean abandonar el reino animal. ¿Acaso la imaginación no suele presentarse con las patas iluminadas de los hiper? Mientras aguardamos que la imaginación vuelva al camino de la ineficiencia lírica, la mujer araña no puede cantar el arroz con leche, los poetas pobres son desconocidos por pobres, y los graves linyeras con aquel grillo en donde yacen crónicas de la huelga de Vasena, vuelven a aparecer aquí y allá.

En este tomo (quise escribir tono), hay mucho del suburbio, de las ciudades mágicas que habitaron la infancia noroestina, que todavía es un doble país perdido. Por infancia y por país. Hay voces de juegos de niños que no están. Hay retratos sepias de familiares que partieron, y que —como atestigua el poeta Raúl González Tuñón—, hoy miran desde los vidrios opacos cómo crece la vida de los otros. Hay lugares cuyos nombres ya no están y hay próceres del norte que quedaron como nombres de calles desteñidas, y, tal vez no por casualidad, los dos primeros artículos de esta arqueología se titulen *ilusión e ilusionista*. Hay una demanda psicológica creciente de ilusión, solo que no nos damos cuenta de ello. Tal vez por atribuirle carácter poético, es decir estructura de otro tiempo. Sin *merchandising*. Sin coeficiente de beneficio. Se busca en cierto sentido otro lenguaje, pero todavía estamos demasiado ocupados en cambiar la heladera nueva por el derecho social antiguo, como para percatarnos de la ausencia. En los galpones, donde estuvieron las fábricas, se cuelgan cuadritos con imágenes de santos que tienen un signo de interrogación en la boca. Los niños de la calle duermen y sueñan con otra bolsa de polietileno de Disco. Hay dolores bíblicos en las plazas, hay cines que pasan en la pantalla el último show del pastor, y de otros cines pasados a «playas» salen automóviles tan bajitos como si fueran de juguete, de esos que solíamos llenar por abajo con un pedazo de hierro y plastilina para que tuvieran peso. Todo es más rápido, más fungible, y la aproximación a la virtualidad redunda en la lógica de la ausencia de peso. Los jubilosos no están alegres. Tal vez pocas veces lo hayan estado. Pero hablan menos.

Las esquinas en los barrios no son tristes ni pintorescas. Tienen un cartel de Coca-cola iluminado que dice: «Aquí Maxikiosco». Ni los kioscos quieren quedar al margen del imaginario de los hiper. La televisión cable —en particular en los barrios donde todos están «colgados»— es el nuevo gran sueño. A veces, hay que reconocerlo, tienen algo de teatro sombrío de suburbio. Y treinta años después vuelve por imperio del rating y la ausencia de creación *Si lo sabe cante*, como aquellos telones grises, destartados, con todos los actores «muertos» sin el apuntador. Por suerte *La vida es bella*, y tiene su dialecto, con Chaplin, las faroleras que tropezaron, las gaviotas y vos. (Estoy copiando al poeta). Si alguna vez cambio este oficio de escritor-investigador, voy a quebrar las inversiones en una fonda que se llame *El Puchero Misterioso*. ¿Por qué esta rabia de la posmodernidad contra los nostálgicos, puede usted decirme? Y tan dura para con los utópicos, ¿puede usted decirme? En el fondo del cuartucho donde vive la mu-

jer araña hay un televisor. Desde allí el hiperpresente se disfraza. El pasado tiene lecciones ¿o es que todas las generaciones pasadas vivieron en vano? El porvenir no es peligroso, sí y solo si se lo piensa en términos de maximización de beneficios. El presente redujo las demandas sociales; a veces también las imbecilizó. Esta arqueología del presente trata de abordar los peligros, los lugares del miedo, los recursos discursivos que ocultan la palabra, la fiesta, el debate popular de los tiempos. «Armo las cosas viejas que habitan el silencio / como antiguos fantasmas en vastos caserones / de hierba abandonada y de rejas caídas, / solos, vacíos, sin después». Son cosas que ya no tienen código de barras, es decir transversales al beneficio. Y las amontonamos en este libro, a veces con el solo propósito de que alguna de ellas impugne ese sostén pragmático de que solo «es verdadero lo que es útil».

Durante centenares de años en este norte, la técnica era la prolongación de las manos. Desde el hacha de piedra al palo plantador, desde el cuchillo del catorce al machete eran una prolongación de la mano; los motores —tractores y cargadoras— reemplazaron la fuerza de los músculos; los instrumentos calificados a los dedos. Pero hacia los años 60 se entra en otra dimensión: la sustitución en gran escala de alguna de las funciones psíquicas y la prolongación del cerebro. Una materialidad radical del sistema nervioso. Una artificialidad con otra consistencia. Las oficinas administrativas de los ingenios se presentaban todavía hasta mediados del XX como grandes salones atestados de empleados con pluma y tintero.

El siglo termina con un crecimiento del ciberautoritarismo, escribe Arthur Kroker (1994), un movimiento estridentemente pro tecno-utopía, una obsesión cercana a la histeria. Esto tampoco es nuevo, pero sí las excursiones hacia la virtualidad y otros círculos de la fantasía. Y una clase virtual con poderes por la superautopista. El que no se adapte será invisible. La clase virtual cautiva la imaginación de la cultura contemporánea. Promete un viaje a la ciberutopía a alta velocidad. Pero esta cultura nunca como hasta hoy dejó tan atrás de sí al hombre. Las máquinas y la información recorren los carriles superando todos los límites de aceleración y, en La Tipa o en Yonopongo, el trabajador se pregunta sin preguntarse: ¿Cómo adaptarme? ¿cómo ser parte de esto? El capitalismo —insiste Kroker desde Nueva York— está colonizando el espacio virtual. El trabajador sin trabajo del Gran San Miguel mira por televisión la entrega de los premios *Oscar* y una locutora hace chistes a la platea sobre las bambalinas de la vida norteamericana, los famosos se ríen, y los millones de espectadores de las periferias del mundo acompañan más tardíamente con una sonrisa, sin entender por qué, de qué se ríen los otros, pero se trata de no quedar fuera de los ánimos y la sicología de la red.

«La autopista digital está empedrada con (nuestra) carne». Pero también con la mismidad de los que no desean permanecer en las banquinas, porque no hay sensación más horrible que la de hallarse peatón perdido junto a los carriles de una autopista.

La antítesis de una red es una autopista informacional; así como la antítesis de una sociedad amable (justicia, equidad) es una clase virtual cuyo objetivo es la tecno-utopía. El mundo está quebrado en dos. Los que producen los barcos virtuales sobre un mar virtual, y los que están sentados sobre este muelle sin saber si van a comer al mediodía.

Aparecen, entre los testimonios orales de *La Cepa*, los objetos en desuso como aquella variedad extinguida de cañas que todavía son posibles de chupar y que alguien las conserva, y las planta amorosamente en un terreno junto a las vías vacías. Patios, bibliotecas abandonadas, violines sin cintura, invasión de los yuyos junto a la ruta y el

peaje; la vetusta cómoda que no reclama nadie, la estatua de la libertad que aún no fue privatizada, la pantalla de cartón del velador, las hojas del almanaque que no se arrancan sino se señalan con esos luminosos marcadores fosforescentes. El sillón de Lucas Córdoba en litigio paródico, y el ordenador, esa maravilla que trasciende en los niños a la calesita, trasciende a los espejos de Borges, a los abanicos de otros días, a los suspiros del clavel del aire, a la lámpara de Aladino, a la carreta fantasma, al Familiar, a los hijos de Generales convertidos en delfines, a los maniqués desnudos, a los tanques de agua pintados con los colores de la selección nacional, o al féretro mismo sin cruz de José Asunción Silva, el colombiano, (que se hizo trazar con un lápiz azul un círculo en el pecho para que el tiro no fallara...)

Por lo mismo que está el *soft* y están las luces de las fogatas de San Juan en este *to-no* tres que debió ser tercer tomo, por lo mismo que está la chacarera del 55 con Soledad que no es María, el rock de 2 minutos, y los malevos que van a la cárcel por falta de cultura, como para entender que este fin de siècle pertenece a quienes tienen las cuentas personales globalizadas, por lo mismo que aparecen los artículos del lechero y la Cootam cerrada con los vascos, la crema, la planchadora envenenada, la fogata y el susurro en el perfil de la almohada. Es cierto, la nostalgia es un cuarto donde habita el insomnio, escribió Tuñón, todo se ha ido, el almacén, la escuela para producir maestros normales, la guerrilla literaria, el comedor universitario, los talleres ferroviarios con vendedores de pan cacho al amanecer, la kermés, el colchonero con su rey de bastos intacto, todo se ha ido con Evita, y los montoneros convertidos en socios de Susana, don Fernando que parecía inmortal, la payana y la mamilla, la palabra de honor, el trabajo en la fábrica, la galletita argentina y el agua argentina y el gas argentino y el petróleo argentino y la energía argentina: «Todo se ha ido, menos lo que vendrá / Y la lluvia, los circos, la esperanza, / el cartero».

*Tomado de la introducción del volumen*

**Abdón Ubidia,**

**REFERENTES. ENSAYOS,**

**Quito: El Conejo / UASB / Abya-Yala, 2000; 195 pp.**

Abdón Ubidia de entrada nos aclara que el propósito fundamental de su libro es «recuperar *referentes* válidos, volver la mirada hacia lo concreto, tratar de percibir la fuerza de las cosas [...] recordar el simple referente de la escala humana y sus demandas básicas». En suma, «todos aquellos *referentes* que la humanidad, con paciencia, dolor y esperanza, ha construido en los últimos siglos». Así, esta reflexión académica que nos entrega Abdón Ubidia se inscribe en la tradición crítica desarrollada por los intelectuales y pensadores latinoamericanos, que no ha cesado de preguntarse sobre las prácticas del saber y de la cultura, para contribuir al conocimiento de la realidad de lo que Martí llamaba las «tierras híbridas del continente». *Referentes* pertenece al género del ensayo que entre nosotros, los latinoamericanos, ha devenido en paradigma de un modo de pensar las relaciones entre literatura y sociedad en el contexto de un debate

político-cultural aún vigente. Nos hemos acostumbrado a soñar desde la literatura las ilusiones futuras. Los intelectuales latinoamericanos han hablado de la literatura como una práctica que construye mundos, como matriz de otros relatos que inciden en los imaginarios sociales y en la elaboración de los discursos de otras disciplinas.

Ubidia se ubica en el actual escenario de la posmodernidad para preguntarse cuál es esa libertad por la que pagamos el aterrador precio del vacío, la desolación y la confusión. Dado que la «modernidad» aparece como el referente obvio e imprescindible para explorar los sentidos, alcances y contradicciones de la posmodernidad, Ubidia interroga y distingue varios términos: modernidad, modernización, moderno y modernismo. Esta reflexión tiene como horizonte privilegiado el ámbito latinoamericano, aunque para ello nuestro estudioso dialoga con varios autores europeos y norteamericanos que representan un acervo teórico profundo, dentro del nuevo pensamiento crítico en el campo de la cultura. En una carta sobre la crítica, Roberto Fernández Retamar señalaba en 1976 que «Lo fundamental para la crítica de América Latina es serlo de veras: ejercer el criterio, asimilar lo que le haga falta del mundo entero, y arribar a conclusiones propias, genuinas, originales. [...] En este sentido, la fuerza de una crítica latinoamericana se pone de manifiesto al ser capaz no solo de enjuiciar nuestras cosas, sino también las cosas del resto del mundo».

Esto es precisamente lo que hace Abdón Ubidia, sostener un diálogo crítico y problematizador no solamente con las principales tendencias y propuestas del pensamiento social y cultural contemporáneo, sino también con los aportes de diferentes disciplinas: la filosofía, la antropología, la sociología, la comunicación, el siconálisis. Sin embargo, y así lo especifica en su prólogo, habla como un escritor cuyos objetos privilegiados están ligados a una cierta sensibilidad literaria y a la temática de la cultura actual. Más aún, diremos que habla desde esa pasión de voyerista y curioso inveterado que lo caracteriza y que le ha dado un profundo conocimiento de lo humano. Es el escritor, el intelectual, el letrado que asume esa vieja y nunca concluida tarea de dilucidar y entender el texto social, las culturas producidas en el escenario contemporáneo y ahora globalizado, las relaciones entre los llamados primer y tercer mundos, el problema entre lo verdadero y lo falso, la mentira de la democracia, el balance de costos y beneficios que la modernización ha significado en América Latina, el reconocimiento de hechos y prácticas posmodernas, el problema de la recepción de la cultura de masas.

En una evidente deuda con una práctica social en la que el escritor asumía el ejercicio de su palabra desde una actitud que lo comprometía a hablar en nombre de un «nosotros», Abdón Ubidia se pregunta por los elementos que deben conformar y caracterizar ese anhelado pronombre, se pregunta qué puede hacer un artista no metropolitano en las condiciones del arte actual, cuando todo parece haber sido intentado y experimentado. En el mundo contemporáneo, cuando prevalece una cínica aceptación de las desigualdades humanas, pareciera haber caído en desgracia el uso de ciertos términos que incluso han querido ser desterrados de la academia: compromiso, resistencia, ética, libertad, manipulación, entre otros. Sin embargo, Ubidia, de una manera verdaderamente provocativa, asume el reto de reflexionar sobre las contradicciones de una democracia que no es sino una más de las representaciones posibles de la sociedad y de la cultura de masas, los efectos de la ideología de la imagen y de la cultura de masas que habría llevado —de la mano del mercado, del consumo, del best seller y de la literatura *light*— a una suerte de confinamiento a la cultura culta y a la cultura popu-

lar tradicional, las dinámicas de la memoria y el olvido en el contexto de la pornografía y el erotismo. El tono del libro es de provocación, de polémica, a ratos tenemos la sensación de asistir a una verdadera declaración de guerra a la dominante cultura de masas, donde pareciera ser que lo único concreto es un juego de poder en la cultura de la globalización forzada.

Bajo el criterio de que América Latina es un continente con una gran diversidad de pueblos y grupos sociales, se entiende que la producción discursiva de cada uno de ellos constituye su posibilidad literaria y artística. De esta manera se ha incorporado al campo de los estudios literarios textos que antes eran considerados objeto de estudio del folklore, la etnografía, la antropología. Sabemos que Abdón ha sido un estudioso de la literatura popular tradicional, en 1982 publicó *La poesía popular* y en 1997 *El cuento popular*. En el afán de recuperar los referentes necesarios y útiles, nuestro crítico se pregunta cómo la literatura se ha nutrido de la tradición oral, cuáles son las estrategias del diálogo entre lo culto y lo popular, cómo defender los gustos y costumbres propias. En definitiva, Ubidia se pregunta por el estatuto de la literatura; el papel del escritor; las tareas de la crítica; los referentes del discurso literario; las implicaciones entre la ética y la estética, la literatura y la vida; la vinculación de la filosofía con la literatura, pues la literatura —afirma— es la forma antropomórfica, concreta, vital de unas cuantas ideas filosóficas. Parece cumplirse esa suerte de profecía que hacía Roland Barthes en 1959, cuando proponía que los avatares y tentativas por responder a la pregunta «¿qué es literatura?» permitirían un día definir nuestro siglo. Hoy, situados en el escenario de transición de un milenio a otro seguimos más que nunca disputando los espacios para definir el estatuto de lo literario y sus posibles fronteras.

Cuando explora los temas relativos a la cultura culta, Ubidia ensaya también varios escenarios y el diálogo con varias perspectivas disciplinarias y teóricas: las poéticas de Borges y Cortázar, la literatura y el psicoanálisis, la crítica de la crítica, la mujer y la literatura, los talleres literarios. En relación a Borges y Cortázar, dos nombres que sin lugar a dudas son pilares fundamentales de nuestro canon literario, Abdón Ubidia explora la naturaleza de sus poéticas, sus constantes, el trasfondo filosófico de sus obras, los elementos que los diferencian: el estilo inequívocamente literario de Borges que se plasma en una literatura no ética que evidencia un divorcio entre literatura y vida; el juego como principio estructurador, como filosofía de vida, como la verdad de la obra de Cortázar.

Abdón Ubidia se muestra en este libro como un intelectual que tiene el don de apasionarse y que sabe confrontar. Así, a la hora de problematizar la relación mujer-literatura, arriesga «la idea de que el sujeto femenino no existe y que buscarlo en esta época en la cual, según Derrida y tantos otros, vivimos una crisis general del sujeto, puede llegar a ser una tarea estéril y confusa». Evidencia disconformidad con la idea de que los hombres manifiesten una inclinación puramente abstracta y racionalista ajena a las nociones de experiencia, corporeidad, sensualidad. Además se propone mostrar que muchas de las obras escritas por mujeres es imposible de clasificar bajo el rubro único de literatura femenina.

En definitiva, *Referentes* reconoce la complejidad de la cultura en América Latina y la conflictividad de su sociedad, en el contexto de un diálogo, viejo y a la vez renovado, entre la tradición llamada universal y la tradición local.