

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS



26 **II SEMESTRE**  
2009

## DOSSIER

### ***Bicentenario: rastros y revelaciones de la Independencia***

Enrique **AYALA MORA**

Las independencias  
(respuesta al cuestionario de Manuel Chust)

Gloria **RIERA RODRÍGUEZ**

La Independencia en tres novelas andinas:  
*Mientras llega el día*, *La tragedia*  
*del Generalísimo* y *Bolívar. Delirio y epopeya*

David **GUZMÁN JÁTIVA**

Simón Rodríguez:  
un pensamiento americano

Heather **HENNES**

Los "diarios perdidos" de Manuela Sáenz  
y la formación de un ícono cultural

Michael **HANDELSMAN**

En nombre de un amor imaginario y  
los orígenes de la República del Ecuador

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS

26 **II SEMESTRE  
2009, QUITO**

ISSN: 1390-0102

## HOMENAJE

SUSANA ROSANO 5

“Ella”, de Juan Carlos Onetti. Necrofilia y ficción

## DOSSIER

**Bicentenario: rastros y  
revelaciones de la Independencia**

Presentación 19

**ENRIQUE AYALA MORA** 21

Las independencias  
(respuesta al cuestionario de Manuel Chust)

**GLORIA RIERA RODRÍGUEZ** 35

La Independencia en tres novelas andinas:  
*Mientras llega el día, La tragedia  
del Generalísimo y Bolívar. Delirio y epopeya*

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ** 71

“Mi delirio sobre el Chimborazo”: anuncios y fundación

**DAVID GUZMÁN JÁTIVA** 91

Simón Rodríguez: un pensamiento americano

**HEATHER HENNES** 109  
Los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz  
y la formación de un ícono cultural

**MICHAEL HANDELSMAN** 133  
*En nombre de un amor imaginario* y  
los orígenes de la República del Ecuador

## DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

**RAÚL VALLEJO CORRAL** 153  
Jorge Velasco Mackenzie:  
*Tatuaje de naufragos* es la única novela  
en la que me he divertido escribiendo

## RESEÑAS

*Aires de Ellicot City*, poemario de Mario Campaña 165  
**Cristóbal Zapata**

*Blumur*, poemario de Carlos Idrovo 168  
**Alicia Ortega Caicedo**

*Cuerpos guardados*, de Maritza Cino Alvear 170  
**Ángel Emilio Hidalgo**

*Vidas perpendiculares*, novela de Álvaro Enrígue 172  
**Esteban Ponce**

*Crónica del mestizo*, poema de Raúl Vallejo 174  
**Felipe Aguilar**

## REFERENCIAS DE PUBLICACIONES 177

## COLABORADORES 181

# KIPUS

REVISTA ANDINA  
DE LETRAS

26 **II SEMESTER  
2009, QUITO**

ISSN: 1390-0102

## TRIBUTE

- SUSANA ROSANO** 5  
"Ella", by Juan Carlos Onetti. Necrophilia and Fiction

## DOSSIER

### **Bicentennial: vestiges and revelations of Independence**

- Introduction 19
- ENRIQUE AYALA MORA** 21  
Independence  
(Response to the Manuel Chust Questionnaire)
- GLORIA RIERA RODRÍGUEZ** 35  
Independence in Three Andean Novels:  
*Mientras llega el día, La tragedia  
del Generalísimo y Bolívar. Delirio y epopeya*
- RAÚL SERRANO SÁNCHEZ** 71  
"Mi delirio sobre el Chimborazo":  
The Signs and the Founding
- DAVID GUZMÁN JÁTIVA** 91  
Simón Rodríguez: Spanish American Thought

**HEATHER HENNES** 109  
The “lost diaries” of Manuela Sáenz  
in the Development of a Cultural Icon

**MICHAEL HANDELSMAN** 133  
*En nombre de un amor imaginario*  
and the Origins of The Republic of Ecuador

## CURRENT SCENES

**RAÚL VALLEJO CORRAL** 153  
Jorge Velasco Mackenzie:  
*Tatuaje de náufragos* is the Only Novel I’ve Had Fun Writing

## REVIEWS

*Aires de Ellicot City*, poetry collection by Mario Campaña 165  
**Cristóbal Zapata**

*Blumur*, poetry collection by Carlos Idrovo 168  
**Alicia Ortega Caicedo**

*Cuerpos guardados*, poetry collection by Maritza Cino Alvear 170  
**Ángel Emilio Hidalgo**

*Vidas perpendiculares*, a novel by Álvaro Enrigue 172  
**Esteban Ponce**

*Crónica del mestizo*, a poem by Raúl Vallejo 174  
**Felipe Aguilar**

## PUBLICATIONS REFERENCE 177

## CONTRIBUTORS 181

---

H O M E N A J E

---

**“Ella”, de Juan Carlos Onetti. Necrofilia y ficción<sup>1</sup>**

**SUSANA ROSANO**

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

**RESUMEN**

La autora reflexiona sobre el relato “Ella”, del uruguayo Juan Carlos Onetti, y sobre otras representaciones de la muerte de Eva Perón, escritas por Jorge Luis Borges, David Viñas y Néstor Perlongher. Afirma que en la Argentina de Perón ya confluían realidad y ficción, y que las múltiples biografías de Eva serían “un duelo de versiones narrativas entre la ficción y la historia o, si se prefiere, una metáfora de la historia”. Rosano plantea que, en los textos revisados, es la realidad la que adopta contornos fantasmagóricos, disparados por motivos diversos: la descomposición y el tópico del mal olor; la impostura del cuerpo embalsamado y del mandatario; el entrelazamiento entre lo político y lo sexual en la escena del velorio; la imagen de Eva, “una diosa que muestra sus encajes de novia de suburbio” pero también una siniestra y doliente “zombi escarlata”. Señala, finalmente, que los textos muestran a los fieles, esos “miles de necrófilos murmurantes y enlutados”, sometidos a la potencia del mito.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, Jorge Luis Borges, David Viñas, Néstor Perlongher, Eva Perón, Peronismo, Pedro Ara, mito.

**SUMMARY**

The author examines “Ella”, a story by Uruguayan writer Juan Carlos Onetti, as well as other representations of Eva Perón’s death, by Jorge Luis Borges, David Viñas and Néstor Perlongher. She asserts that in the Argentina of Perón, reality and fiction merged, so all of Eva’s biographies would be “a duel of narrative versions between fiction and history or, in any case, a metaphor of history”. Rosano claims that in the examined texts, it is reality that

---

1. Con el presente texto de la crítica Susana Rosano, *Kipus* rinde tributo al maestro Juan Carlos Onetti en el año del centenario de su natalicio, 2009. (N. del E.).

a adopts a bizarre appearance. This would be triggered by: decomposition and bad odor as atheme, imposture from the embalmed corpse and the president, an overlapping of political and sexual connotations in the funeral scene, and Eva's image as "a goddess wearing the lace of a small town bride" but also as a suffering and sinister "scarlet zombie". Finally, the author points out the texts' description of the faithful as "thousands of mumbling, mourning necrophiles" submitted to the power of myth.

KEY WORDS: Argentinean literature, Jorge Luis Borges, David Viñas, Néstor Perlongher, Eva Perón, Peronism, Pedro Ara, myth.

EN UNA EXTENSA entrevista que Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-Madrid, 1994) otorga en un andrajoso hotel de Montevideo a Luis Harss y que luego será recogida en *Los nuestros*,<sup>2</sup> el uruguayo se refiere a un proyecto en ciernes, a una imagen que, a su entender, "está madurando" en su cabeza. Estamos en el año 1965, Onetti acaba de publicar *Juntacadáveres* (1964) y su fama como escritor de culto comienza a consolidarse. Con ella también su característica imagen de escritor, que fue labrando casi como un obsesivo escultor durante las tres últimas décadas de su vida. Harss lo describe como "un hombre de pocas palabras, hosco de mirada, parco de gestos".<sup>3</sup>

Con el ceño tormentoso, fumando con desconsuelo un cigarrillo detrás del otro; con el infaltable vaso de whisky en la mano, Onetti desgrana en la entrevista una de sus trasnochadas historias, donde no faltan algunos de sus habituales toques de humor negro. La idea dice, es escribir un relato inspirado esta vez en un personaje real, histórico, aunque envuelto en una atmósfera pesadillesca que nada tiene que envidiarle a sus mejores ficciones. Onetti recuerda ante Luis Harss su propio lugar de testigo de las monumentales honras fúnebres a las que fue sometida Eva Perón en 1952, cercana que se debió al trabajo que en aquel momento realizaba en Buenos Aires como corresponsal de la agencia de noticias Reuters. Un tiempo de duelo nacional al que no duda en calificar el escritor uruguayo como "necrofilia en masa".

Onetti le cuenta allí a Harss que piensa escribir un relato sobre la muerte de Evita, que piensa ubicarlo en Santa María y que el narrador de la historia va a ser Jorge Malabia. Su idea, dice, es trabajar la escena funeraria en relación a la larguísima fila que formaron en el Ministerio de Interior las más

---

2. Luis Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

3. *Ibíd.*, p. 219.

de un millón de personas que desfilaron ante el cadáver embalsamado de Evita. Onetti explica su proyecto con las siguientes palabras: “Eva había pasado por el salón de belleza del experto catalán. Pero de vez en cuando los cosméticos la traicionaban. Había que renovar continuamente el tratamiento”.<sup>4</sup>

Más allá del anuncio que Onetti hace en la entrevista –que permite imaginar una fantasmagórica novela que hubiera podido sumarse a la saga de Santa María y hacer honor de lo que alguna vez Beatriz Sarlo etiquetó como “barroco fúnebre”, al referirse a la *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez–, lo cierto es que hoy el único texto de Onetti que tenemos sobre la muerte de Eva Perón es el cuento “Ella”.

No se trata de una novela, la historia no transcurre finalmente en Santa María ni el narrador resultó ser Jorge Malabia. No obstante, es indudable que este breve cuento de Onetti es el único texto en la totalidad de su obra que permite tejer correspondencias con el proyecto que el escritor desgrana en la entrevista de Luis Harss. Significativamente, el texto permaneció inédito hasta 1993 en que se publican sus Cuentos completos, un año antes de la muerte del escritor. Podemos suponer que la antológica parquedad de Onetti y su acostumbrada renuencia a reflexionar sobre los temas políticos circundantes llevaron al escritor a dejar el cuento inédito.

Me interesa aquí reflexionar sobre los alcances que tiene la inscripción de este relato en el conjunto de la obra de Juan Carlos Onetti y sobre las relaciones que teje con una fecunda constelación de textos de otros escritores que, como Jorge Luis Borges, David Viñas y Néstor Perlongher trabajan a partir de lo que alguna vez bauticé como “la escritura cadavérica” en torno a las representaciones sobre la muerte de Eva Perón.

## I

Una primera reflexión. La crítica (y en ella los textos de Josefina Ludmer y de Hugo Verani ocupan un lugar fundamental) ha desmenuzado en detalle y con rigor los procedimientos de la máquina escrituraria de Onetti. En un lugar donde “la palabra todo lo puede”, escribir se configura como un ejercicio compensatorio de la vida anodina. En sintonía con el penúltimo

---

4. *Ibid.*, p. 250.



capítulo de *La vida breve* (donde Brausen entra en Santa María en vísperas del carnaval y no puede identificar a los personajes que él mismo creó), los límites entre realidad y ficción se desdibujan totalmente y esta última adquiere verdadera autonomía

Ahora bien, se podría plantear que en esta problemática de la relación historia-ficción el peronismo puede ser leído como un objeto de estudio privilegiado. En el campo intelectual liberal, ya desde la década del 50 comienza a formularse la creencia de que el peronismo arrastraba consigo un aditamento “ficcional”. En el número que la revista *Sur* dedica a festejar la caída del régimen, llama la atención por ejemplo la coincidencia de muchos colaboradores en destacar los rasgos “irreales” de la realidad vivida durante esos diez años. En un artículo que lleva por título “La planificación de las masas”, Guillermo de Torre no escatima palabras de elogio a la Revolución Libertadora que a su entender ha salvado al país de la más ominosa “falsedad esencial”:

Lo que ha terminado en la Argentina fue una completa falsificación desde la raíz a la cúspide. Entiéndase bien: no niego su realidad –tangible, dolorosa, devastadora–; me refiero a la falsedad esencial, a *la radical ficción de sus supuestos, sus medios y sus fines*. Efectivamente, qué no era apócrifo en el sedicente “justicialismo”, empezando por esa misma palabra gramaticalmente inadmisiblemente, por impropia, como producto inconfundible de mentes rudimentarias...<sup>5</sup>

Por su parte también, en “L’Illusion comique” –un título ya por demás sugestivo–, Jorge Luis Borges describe al peronismo como un impresionante teatro en el que proliferaban las simulaciones, en un escenario donde se manejaron políticamente elementos del drama y el melodrama, y en el que simultáneamente “fueron creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo”.<sup>6</sup>

En este sentido, Marysa Navarro –que en 1981 escribió la primera biografía sobre Eva Perón que contaba con un riguroso trabajo de documentación– reconoce que gran parte de los textos de la década del 50 (como *El mito de Eva Duarte*, del socialista argentino Américo Ghioldi; *Bloody*

---

5. Guillermo de Torre, *Sur*, No. 237, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1955, p. 62. Las cursivas son mías.

6. Jorge Luis Borges, “El simulacro”, en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 10.

*Precedent*, de la periodista norteamericana Fleur Cowles, y *Evita, the Woman with the Whip*, de Mary Main) se ofrecían al lector como “historia verdadera”, y sin embargo no cuentan ni con fuentes para las numerosas citas que ofrecen ni con una bibliografía que acredite “la veracidad” de lo dicho, de acuerdo a los parámetros de la historiografía (“La Mujer Maravilla...”).

Más de treinta años después, Tomás Eloy Martínez va a retomar esta idea del entre-lugar discursivo, al formular su planteo de las *ficciones verdaderas*, a las que define como “un duelo de versiones narrativas entre la ficción y la historia o, si se prefiere, una metáfora de la historia; los personajes son ciertos, el trasfondo histórico coincide con el de los documentos, pero la lectura de los hechos es otra”.<sup>7</sup> Es decir: la ficción como matriz de conocimiento del mundo de lo real.<sup>8</sup>

## II

Si el imperativo literario de Juan Carlos Onetti fue trasplantar el entorno inmediato a un lugar imaginario, podríamos postular que la operación se invierte en el cuento que el escritor dedica a la escena del velorio de Eva. Es ahora la realidad la que va a adquirir contornos fantasmagóricos. En ajustada sintonía con la lectura borgeana, la historia del embalsamamiento de Evita tendrá consecuencias insospechadas.

En el cuento de Onetti no se ofrecen los nombres de Eva ni de Juan Perón, a los que se alude simplemente como “Ella” y “Él”, con mayúsculas. El relato se centra en los últimos momentos de la agonía de Evita. Las primeras manifestaciones de las multitudes –a las que se las describe como “miles y miles de necrófilos murmurantes y enlutados”–<sup>9</sup> consisten en agolparse en las puertas del Ministerio de Trabajo donde serán velados sus restos

---

7. Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 13.

8. A partir de estos supuestos sobre la vacilación de la verosimilitud periodística, Tomás Eloy Martínez va a construir *La novela de Perón*, de 1985; y *Santa Evita*, de 1995. Pero, para borrar aún más los límites entre historia y ficción, en 1996 Martínez publica *Las memorias del general*, donde da a conocer las entrevistas que le hizo al general Perón en su casa de Puerta de Hierro, en Madrid, en la década del 60, que luego sirvieron como pre-textos de *La novela de Perón*.

9. Juan Carlos Onetti, “Ella”, en *Cuentos completos* (1933-93), Madrid, Alfaguara, 1994, p. 462.

y lograr finalmente avanzar desde la mañana siguiente “dos metros cada media hora” y “en grupos de cinco, empujados y golpeados”<sup>10</sup> para verla.

En “Ella” se ironiza sobre el desencuentro de la práctica momificadora con los designios de la Iglesia Católica, que solo habla de la inmortalidad del alma, y por consiguiente admite para el cuerpo un destino de putrefacción. La narración está estructurada a partir del juego de oposiciones que enfrentan a *los unos y los otros*. En primer lugar, la disputa entre los cinco médicos que acompañan la agonía de Eva, en el piso superior de la casa presidencial. Estos profesionales, fieles a los preceptos de la Iglesia Católica, se oponen a los deseos de immortalización del embalsamador Ara, recluido en la planta baja de la residencia y cuyo único objetivo es cumplir el mandato de Perón “para evitar que el cuerpo de la enferma siguiera el destino de toda carne”:<sup>11</sup>

[Los cinco médicos] [s]e oponían a la primera e imprescindible inyección. Porque la Santa Fe que los aunaba repartía almas para que escucharan eternamente música de ángeles que jamás cambiarían de pentagrama —o tal vez sus cabecitas equívocas las hubieran grabado— o para disfrutar suplicios nunca concebidos por un policía terrestre.<sup>12</sup>

Porque la Santa Iglesia les ordenaba respirar cadaverina, hediondez casi enseguida, y adivinar la fatigosa tarea de siete generaciones de gusanos.<sup>13</sup>

Más allá de los intentos del embalsamador Pedro Ara, la pudrición que los médicos esperan que se produzca cristianamente en el cadáver de Eva se desplaza a partir de un juego metonímico al tópico del *mal olor*, que comparten simpatizantes y detractores del peronismo. De esta manera, las pobres gentes que aguardan para ver el cadáver ofrecen “el mal olor de las gastadas ropas de luto improvisado”,<sup>14</sup> mientras que a los integrantes del barrio norte que festejan con champán su alegría, se los reconoce por “el olor a bosta”, en una irónica alusión a la procedencia ganadera de la oligarquía vernácula.

Lo único que parecen compartir aliados y detractores es el reconocimiento de la enorme belleza de la mujer muerta. “Lo triste era que Ella había

---

10. *Ibíd.*, p. 460.

11. *Ibíd.*

12. *Ibíd.*

13. *Ibíd.*

14. *Ibíd.*, p. 459.

sido infinitamente más hermosa que las gordas señoras, sus esposas [de la oligarquía]”.<sup>15</sup> Pero más allá de los intentos de inmortalización, el cuento de Onetti postula que Eva estaba “perdida para siempre”<sup>16</sup> y que para los sectores populares sus restos inexorablemente comenzaban a pudrirse: “Tiene la frente verde. Cierran para pintarla”.<sup>17</sup> Huérfanas, desamparadas, las multitudes deben soportar todo tipo de humillaciones: “los golpes preferidos por los milicos eran los rodillazos buscando los ovarios, santo remedio para la histeria”.<sup>18</sup> De esta manera, el concepto de *histeria* entendido como exceso se transfiere a las masas por su potencial de desborde social, una síntesis entre lo político y lo sexual, entre el cuerpo femenino y el cuerpo social.<sup>19</sup>

En otro de los textos que configuran esta serie literaria, “El simulacro”, de Jorge Luis Borges, la escena funeraria está relatada como una farsa fúnebre, como *crasa* mitología:

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa?  
¿Un fanático, un triste, un alucinado, un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferentes locales. En ella, está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet.<sup>20</sup>

La puesta en escena y la pura representación convierten aquí al ritual funerario en una farsa, como atinadamente apuntan Cortés Roca y Kohan, “El simulacro” pone en cuestión no ya la fidelidad de la representación sino la entidad misma del original: “El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva”. Es decir que no solo se cuestiona la escena en el rancho chaqueño (que por otra parte se multiplica en todo el país, afirma el relato) sino la realidad misma, la realidad política misma se revela como farsa. De esta manera, al decir en el cuento que el cuerpo de Eva es o se parece al de “una muñeca de

---

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*, p. 461.

17. *Ibíd.*, p. 462.

18. *Ibíd.*, p. 462.

19. Viviana Paula Plotnik, *Cuerpo femenino, duelo y nación*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, p. 32.

20. Jorge Luis Borges, “El simulacro”, en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 20-21.

pelo rubio”,<sup>21</sup> en tanto simulacro, también se trataría de una falsificación, de una “fúnebre farsa” y Perón no sería sino un “impostor”. La operación borqueana, entonces, al quitarle a los personajes entidad real desbarata la empresa de inmortalización del embalsamador Pedro Ara y ofrece además una lectura ideologizada de la historia, donde los hechos no son más que “la cifra perfecta de una época irreal”.<sup>22</sup>

Al confundir los límites entre ficción y realidad, Borges no solo desacredita la operatoria del régimen peronista alrededor del cuerpo muerto de Eva –en el cuento, “una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos, y a muchos no les bastó venir una sola vez”–<sup>23</sup> sino que ironiza sobre las creencias populares: “Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: Mi sentido pésame, General”.<sup>24</sup>

Si el cuento de Onetti comparte con el de Borges la desestabilización del orden de lo real, el entrelazamiento entre lo político y lo sexual en relación a la escena del velorio permite el ingreso a la serie literaria de otro cuento, “La señora muerta”, de David Viñas.<sup>25</sup> En este texto, Moure, un porteño típico y machista, se incorpora a la larga cola que espera para poder asistir al velorio de Evita con el fin de realizar un “levante”. Es así que entabla relación con una mujer, a la que nunca se nombra, y a la que finalmente consigue convencer para que juntos encuentren un hotel. Después de merodear por las calles de Buenos Aires en un taxi, Moure corrobora decepcionado que el luto riguroso ha obligado el cierre de todos los hoteles. Es en ese momento, por el enojo que le produce la imposibilidad de satisfacer su deseo sexual con la mujer, que profiere despectivamente su opinión sobre “la yegua esa...”,<sup>26</sup> a la que están velando. La mujer que lo acompaña entonces, enojada, se baja con apuro del taxi, molesta por el agravio que ha escuchado: “Ah, no...Eso sí que no –murmuraba hasta que encontró la manija y abrió la puerta–. Eso sí que no se lo permito...–y se bajó”.<sup>27</sup>

21. *Ibid.*, p. 20.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Cfr. David Viñas, “La señora muerta”, en *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Ediciones Jancana, 1963.

26. *Ibid.*, p. 62.

27. *Ibid.*, p. 72.

En sintonía con el cuento de Onetti, el olor se concentra aquí en las muchedumbres, cercadas por “montones de basura que habían quemado y que soltaba un calor denso, incómodo y un poco tembloroso”,<sup>28</sup> a algunos hombres que incluso llegan a orinar en la cola.<sup>29</sup> De esta manera, la representación de la gente que espera silenciosa para poder llegar finalmente a ver a “la Señora” (a la cual tampoco se nombra como Eva Perón) se realiza en contrapunto con la pauta ansiedad de Moure ante la posibilidad cierta de que el “levante” se produzca.

El juego que presenta este cuento entre lo sexual y lo político ha suscitado diversas lecturas. Viviana Plotnik resalta como significativo el intento de seducción en las filas de un funeral, ya que “el cuerpo femenino como objeto de deseo pone distancia de lo que provoca ansiedad e inseguridad, que es la muerte y el deterioro”.<sup>30</sup> Cortés Rocca y Kohan, por su parte, afirman que en el cuento se produciría una especie de desdoblamiento de la figura de Eva Perón: “la Señora” que está muerta y “esa mujer” que es la prostituta de la fila, y que alegorizaría la imagen de Eva joven, antes de encontrarlo a Perón.<sup>31</sup>

Pero más allá de las diversas interpretaciones y de la evidente misoginia del personaje –“las mujeres se ponen nerviosas y no sirven para nada y por eso son mujeres”, alega Moure con respecto a la joven que acaba de seducir–<sup>32</sup>, la lectura del fenómeno peronista ubica al cuento en sintonía con los parámetros utilizados por la ciudad letrada de la década del 40 y del 50: Eva, al igual que las masas populares, estaría cerca de la irracionalidad de la barbarie.

### III

Una muñeca macabra que llega desde la muerte para ubicarse en el borde liminar con la vida, en un entre-lugar siniestro, una zombi, es precisamente la imagen que Néstor Perlongher va a elegir en los dos poemas que le dedica a Evita. En ambos, la voz poética trabaja a partir de la victimiza-

---

28. J. C. Onetti, “Ella”, p. 67.

29. *Ibíd.*, p. 69.

30. V. Plotnik, *Cuerpo femenino, duelo y nación*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, p. 42.

31. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 76.

32. D. Viñas, “La señora muerta”, p. 71.

ción del cuerpo muerto volviendo así a esa escena privilegiada por la literatura: la del velorio de Eva con el multitudinario desfile que las gentes realizaron para despedirse de *la reina*.

“El cadáver” –publicado en su primera colección de poemas, *Austria-Hungría*, de 1980– ofrece un tono melancólico, adolorido. En sintonía con el cuento de Onetti, se destacan acá los afeites barrocos prodigados por el embalsamador y se pone en cuestión la “dudosa bondad de este entierro”:<sup>33</sup>

Ese deseo de no morir?  
 es cierto?  
 en lugar de quedarse ahí  
 en ese pasillo  
 entre sus fauces amarillas y halitosas  
 en su dolor de despertar  
 ahí, donde reposa,  
 robada luego,  
 oculta en un arcón marino,  
 en los galeones de la bahía de Tortuga  
 (hundidos)<sup>34</sup>

La voz poética que construye “El cadáver” es un *yo* que por momentos se traviste en un “nosotras” plural y femenino –¿las locas?– e interpela a un *tú* imaginario sobre los pormenores del velorio. La voz se muestra reticente, y duda sobre la conveniencia de sumarse o no a la larga fila en espera. Eva no está aquí ni viva ni muerta, sino en un estado “convaleciente” y se la puede ver mientras “muere en su féretro”. Al igual que Onetti, Perlongher trabaja aquí sobre la idea de una falla evidente en el proceso de embalsamamiento, al recordar las manchitas que aparecen en la cara del cadáver cuando la peluquera olvida un alfiler en el ataúd. Es el momento en que Eva “empezó a pudrirse, eh, por una hebilla de su pelo en la memoria del pueblo”.<sup>35</sup> Una vez más la amenaza de la podredumbre de su carne se traslada metonímicamente a los objetos, al “olor a orquídeas descompuestas”.<sup>36</sup> Y de esta

---

33. Néstor Perlongher, *Poemas completos: 1980-1992*, Roberto Echavarren, edición y prólogo, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 45.

34. *Ibíd.*

35. *Ibíd.*, p. 42.

36. *Ibíd.*, p. 43.

manera se potencia la agresión del proceso momificador en un cuerpo que deja ver los “arañazos del embalsamador en los tejidos”.<sup>37</sup>

¿Es posible el recuerdo? El poema de Perlongher se interroga sobre los límites del olvido, de “no tomarnos tan a pecho su muerte”<sup>38</sup> y de lo que podría suceder “si ella se empezara a desvanecer”.<sup>39</sup> Sin embargo, las largas colas en el desfile parecen atestiguar de alguna manera la verdadera inmortalidad de Evita, en la callada obstinación de las muchedumbres, “cervatillos de ojos pringosos,/ y anhelantes/ agazapados en las chapas, torvos/ dulces en su melosidad de peronistas”.<sup>40</sup>

Casi diez años después, en su libro *Hule*, de 1989, Perlongher escribe “El cadáver de la Nación” donde vuelve de una manera ampliada a la escena del velorio. El largo poema consta de cuatro partes y en la primera, que lleva por título “Zombi”, retorna obsesivamente la pregunta de “si la Diosa no/ se muere”.<sup>41</sup> El dolor se convierte en hecho estético y de esta manera se describe la narrativa hagiográfica: el “poder de la mirada u ojo de dios” no alcanza para mitigar “la potencia hedionda” en que se convierte Eva, con llagas y cicatrices y su vestido Dior convertido en un “cilicio de cilindro”.<sup>42</sup> Los “peronios” adoran a Eva como una “zombi escarlata” y desde el interior del país reconocen en ella a una igual, a una diosa que muestra “sus encajes de novia de suburbio”<sup>43</sup> y en cuyo cuerpo muerto, maltratado, las bicicletas que repartiera desde la Fundación se han convertido en vísceras, “tripas de bicicleta en manubrio”.<sup>44</sup>

Ofrecida a la mirada de las multitudes como objeto estético para contemplar “en el estuche como una joya en jade”,<sup>45</sup> la voz del embalsamador Ara reclama que lo “dejen a solas con su muerte” para poder en el laboratorio “sustituir su sangre cancerosa por horchata de orquídeas amazónicas y brujerías incorporadas al hechizo de los pómulos”.<sup>46</sup> Desde lo alto,

---

37. *Ibíd.*

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*, p. 42.

40. *Ibíd.*

41. N. Perlongher, *Poemas...*, p. 178.

42. *Ibíd.*, p. 177.

43. *Ibíd.*, p. 178

44. *Ibíd.*, p. 177.

45. *Ibíd.*, p. 180.

46. *Ibíd.*



Eva mira y es mirada, y se siente impotente y traicionada “en su muerte imperial”.<sup>47</sup>

Sobre el final del poema, la voz del peluquero da cuenta de los detalles finales de la preparación del cadáver, en una fantasmagórica escenificación donde los trabajos de la manicura y el rosario que colocan en su fétetro se entremezclan con líquenes y mucus, y el “mucilaginoso titilar” de una amenaza que parece agazaparse frente a las promesas de eternidad. *La reina* se muestra aquí inmensa y definitivamente sola, en *la impotencia de su involuntario errar*: “No deja de insuflar a los huecos la pompa/ de lo vano, como un bretel/ de polvo: *coup n’âme*”.<sup>48</sup>

Onetti, Borges, Viñas, Perlongher. Cuatro textos que vuelven obsesivamente sobre un cuerpo emblemático, sobre una mujer de Estado a la que no se dejó morir en paz. Simulacros, mentiras, ficciones. El poder que corrompe y el límite, siempre incierto, entre la verdad y la fantasía, entre las infinitas posibilidades de la imaginación, y la rotunda solidez de la muerte.

Si, como dice Enrique Foffani, Juan Carlos Onetti inculca a la ficción un estatuto mítico, entonces podemos conjeturar que “Ella” es, como promulga el cuento, “mucho más peligrosa que las oscilaciones políticas, económicas y turbias de Él, el mandatario mandante, el que a todos nos mandaba”.<sup>49</sup> Ella arrastra a “los miles de necrófilos murmurantes y enlutados” con la potencia infinita de los mitos. ♦

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, “El simulacro”, en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.  
 ——— “L’Illusion comique”, en (revisar fuente, ver nota 5) *Sur*, No. 237, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1955, pp. 9-11.  
 Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan, *Imágenes de vida, relatos de muerte*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.  
 Foffani, Enrique, “Saer y Onetti: algunas notas sobre las sagas narrativas”, Rose Corral, edit., *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México, El Colegio de México, Cátedra Jaime Torres Bodet, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, XLIX, 2007.  
 Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 179.

49. J. C. Onetti, “Ella”, p. 459.

- Ludmer, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.
- Martínez, Tomás Eloy, *Ficciones verdaderas*, Barcelona, Planeta, 2005.
- Onetti, Juan Carlos, “Ella”, en *Cuentos completos (1933-93)*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Perlongher, Néstor, *Poemas completos: 1980-1992*, Roberto Echavarren, edición y prólogo, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- Plotnik, Viviana Paula, *Cuerpo femenino, duelo y nación*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Rosano, Susana, *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Verani, Hugo, “Prólogo”, *Obra Selecta de Juan Carlos Onetti*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Viñas, David, “La señora muerta”, en *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Ediciones Jancana, 1963.

## **Las independencias (respuesta al cuestionario de Manuel Chust)**

**ENRIQUE AYALA MORA**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

### **RESUMEN**

Enrique Ayala es entrevistado por el historiador catalán Manuel Chust sobre la independencia de Hispanoamérica. Ayala plantea que la crisis de 1808 afectó la economía de la metrópoli, pero también permitió cambios en las relaciones de poder en las colonias: fue instalándose el control de los señores criollos sobre la tierra y de los comerciantes sobre las economías locales y regionales; la burocracia española debilitada conservó solo el manejo político, lo cual favoreció a las clases dominantes locales. Insiste en que las independencias deben ser vistas como procesos, cuyo éxito fue posible al convocarse a los actores populares e integrarse los esfuerzos de diversas colonias. Visualizar eso, afirma, fue uno de los mayores aportes de Simón Bolívar. Finalmente, no se llega a la Independencia por actos de personalidades determinantes, sino por el peso de protagonistas colectivos: notables criollos, grandes latifundistas y comerciantes de los puertos de primer orden, jefes de los ejércitos e intelectuales, la jerarquía de la Iglesia, y el apoyo británico a los insurgentes.

**PALABRAS CLAVE:** Crisis de 1808, Independencia, América Latina, proyecto borbónico, élites criollas, actores colectivos, actores populares.

**SUMMARY**

Enrique Ayala is interviewed on Spanish American Independence by Catalan historian Manuel Chust. The author claims that the crisis of 1808 was responsible for some financial damage to the metropolis but also enabled changes related to power balance within the colonies. As criollo barons' dominance over land and merchants' control of local and regional economy were gradually established, Spanish bureaucracy became weakened, restricted to a political scenario. Therefore, local dominant classes were benefited. He emphasizes the fact that independence throughout Spanish America must be seen as a process which was finally successful when the people were convened as actors and the struggle of an array of colonies came together. Envisaging that, says Ayala, was one of the major achievements of Simón Bolívar. Finally, independence is not reached through deeds of key figures but due to the effect of collective players: prominent criollos, latifundia lords, merchants from privileged ports, military leaders, intellectuals, church hierarchy and British support to insurgent forces.

KEY WORDS: 1808 crisis, independence, Latin America, Bourbon Reforms, criollo elites, collective actors, the people as actors.

## ¿CUÁL ES SU TESIS CENTRAL SOBRE LA INDEPENDENCIA?

ES EL ACTO fundacional de los estados nacionales latinoamericanos. Así se lo vio después de que se dieron los hechos, cuando nuestros países fueron definiendo sus imaginarios nacionales; pero justamente por ello el proceso fue importante. La Independencia no fue solo el fin del régimen colonial. Al mismo tiempo fue el comienzo de la vida republicana de nuestros países. Por ello es vista como el nacimiento heroico de nuestras patrias. Sus hechos son parte de la mitología de la lucha por la libertad. Sus personajes son nuestros héroes y villanos, según el lado en que lucharon. Nuestras banderas nacionales se crearon entonces como símbolos libertarios. La gran mayoría de nuestros himnos se refieren justamente a la gran gesta independentista para levantar las identidades colectivas.

Las independencias son el punto de partida de nuestra inacabada construcción nacional. A ellas nos referimos como uno de los ejes de las identidades de nuestros países, pero casi siempre las vemos, principalmente por influencia de los sistemas educativos, como conjuntos de hechos puntuales y coincidentes. Pero la verdad es que el proceso de emancipación latinoamericana no puede ser explicado por motivaciones aisladas, sino por sus causas estructurales complejas. Aunque se dio en un marco internacional

favorable, el principal motor de la Independencia fue interno. La decadencia del imperio español y la crisis de su monarquía, la independencia de Estados Unidos y la Revolución francesa con todo su impacto en Europa, tuvieron influencia muy significativa; sin embargo, el movimiento autonomista americano tuvo sus principales raíces en el agotamiento del propio hecho colonial y en las contradicciones que se dieron en su interior. La Independencia se inició con lo que debe considerarse como la Revolución americana contra el antiguo régimen. Pero, en su evolución en el proceso fue, ciertamente, mucho más allá.

### ¿QUÉ PROVOCÓ LA CRISIS DE 1808?

Esa fue una crisis que se dio en España, pero afectó a todo el imperio y fue el detonante de los pronunciamientos americanos posteriores. Justamente en estos años, en ambos lados del Atlántico, se ha renovado el interés por conocer mejor los hechos peninsulares y los de este lado, pero especialmente se ha tratado de establecer las mutuas influencias de procesos que, forzosamente, estaban estrechamente imbricados. De lo que va quedando en claro, se puede ver que las independencias hunden sus raíces bien dentro de la sociedad colonial.

El siglo XVIII estuvo marcado por una aguda crisis en la relación España-América, que acentuó el proceso de decadencia de la metrópoli y provocó hondas transformaciones en las colonias del Nuevo Mundo. Cuando las minas de metales preciosos que habían alimentado la economía española por siglo y medio, se agotaron definitivamente, o al menos redujeron drásticamente su producción los centros de explotación minera, fundamentalmente el Alto Perú y Nueva España, entraron en una recesión muy pronunciada, arrastrando consigo las áreas cuyas economías estaban articuladas a esos grandes polos económicos. España, a su vez, privada de los metales americanos que habían soportado su edad de oro, y luego prolongado su crisis, intentó hallar una nueva forma de relación económica con sus posesiones en América. Los sucesivos gobiernos de la dinastía Borbón, que habían llegado al trono español a principios del siglo XVIII, hicieron repetidos esfuerzos por establecer un nuevo “pacto colonial” con nuevas relaciones metrópoli-colonias.

En este esfuerzo transformador, los gobiernos borbónicos, especialmente el de Carlos III, llevaron adelante una serie de cambios en la legislación

para América: en los sistemas de gobierno, en los mecanismos de control administrativo y funcionamiento fiscal. Se crearon dos nuevos virreinos, se establecieron las llamadas “intendencias”, se modificaron impuestos, se tomaron medidas como la expulsión de los jesuitas, etc. El proyecto, empero, terminó por fracasar a mediano plazo. España, que siglos antes había detenido represivamente el desarrollo de una burguesía manufacturera, conservándose el poder en manos del viejo latifundismo de origen medieval y guerrero, no pudo a esas alturas de la historia europea alcanzar el nivel de desarrollo económico de otras naciones del continente, quedando cada vez más reducida a una potencia de segundo orden, cuya economía era un satélite de aquellas donde se asentaba el centro del sistema capitalista en ascenso.

Tanto la propia decadencia española, como las reformas que intentaron establecer el nuevo “pacto colonial”, tuvieron serias consecuencias en tierras americanas. La ruptura de los ciclos de producción y comercialización ligados a la explotación de los metales, llevó a una readecuación de las economías hispanoamericanas, que a su vez robusteció el poder económico de los propietarios locales (los criollos) frente al poder de control de los funcionarios de la Corona, quienes perdieron paulatinamente su alta cuota de injerencia sobre las actividades económicas coloniales. Un divorcio entre el poder político y el poder económico, latente desde antaño, fue patentizándose conforme avanzaba el siglo XVIII. Los notables criollos fueron acrecentando su control económico y consolidando sus mecanismos de dirección de la sociedad.

Las reformas administrativas y la racionalización fiscal, que procuraban un gobierno más centralizado y eficiente, tuvieron a la larga efectos contraproducentes, porque fueron creando en los criollos una conciencia sobre la necesidad de autonomía, que fue la antesala de su asalto al poder político. Aunque la crisis económica del siglo XVIII tuvo efectos distintos en los diversos lugares del imperio hispánico en América, de una forma u otra en todos ellos se consolidó el poder de los propietarios locales frente a los emisarios metropolitanos. En Sudamérica, para mencionar un proceso que lo tengo más cerca, la larga recesión provocada por el descalabro de la producción minera y del comercio de textiles que afectó a Potosí, Perú y Quito, así como el notable crecimiento que experimentaron, entre otras regiones, Venezuela y el Río de la Plata gracias a la activación del comercio, llevaron a la gestación de movimientos autonomistas a inicios del siglo XIX.

La experiencia en la represión de alzamientos indígenas o negros en varios lugares, así como su éxito en la lucha contra intentos de conquista de

los ingleses en Buenos Aires, fue volviendo conscientes a los criollos de su propia fuerza, y de la debilidad del Estado colonial español. Por otra parte, la necesidad de intensificar el comercio con los centros de la economía mundial provocó cada vez más resistencia a las barreras aduaneras del régimen colonial. De este modo, los grupos comerciales asentados en los principales puertos americanos empezaron a pensar en la eliminación de España como incómoda intermediaria.

Esta última observación nos lleva de vuelta a considerar lo acontecido en el escenario mundial. Justamente la segunda mitad del siglo XVIII atestiguó una serie de procesos que transformaron profundamente la faz de Occidente. En el curso de unas cuantas décadas se habían producido en Europa dos fenómenos de grandes proporciones: la Revolución Industrial asentada en Inglaterra, y la revolución política desatada en Francia.

Con la Revolución Industrial no se dio solamente un cambio radical en la producción manufacturera o agrícola, en la organización de los centros urbanos, en la estructura social y política del Reino Unido, sino que también significó la definitiva consolidación de Gran Bretaña como el eje del sistema económico internacional. Desde entonces la presión del comercio y el sistema financiero británico serían determinantes en todos los continentes. Y para la América española sería uno de los coadyuvantes de su proceso autonomista. La Revolución francesa no significó exclusivamente el derrumbamiento del antiguo régimen. Trajo consigo un desbalance de poder en toda Europa, así como la caída de varios sistemas de gobierno en el continente. Por lo demás, fue la Revolución francesa un resorte de movilización ideológica de las élites de oposición, no solo al otro lado del Atlántico, sino también en América.

Ya en nuestro continente, debemos también considerar el impacto de la independencia de los Estados Unidos, un proceso que redefinió el cuadro europeo de alianzas y enfrentamientos, al mismo tiempo que significó el nacimiento de la primera república independiente en América y en el mundo. Todo ello sería un poderoso antecedente del proceso independentista hispanoamericano, como también lo fue la independencia de Haití, pionera en varios aspectos y fuente de encontradas reacciones. Por un lado, el apoyo que los líderes independentistas haitianos dieron a los insurgentes fue muy buscado; por otro lado, el temor racista al predominio negro hizo también lo suyo.

Al responder la pregunta se debe considerar que la crisis de los mil setecientos y la aplicación de las reformas borbónicas afectaron el equilibrio

de poder que se había establecido entre el Estado colonial, representante de los intereses metropolitanos, y los grupos de propietarios locales. Al consolidarse el predominio de los señores criollos de la tierra, la burocracia estatal perdió su ingerencia en la vida económica. La mayoría de los trabajadores quedaron vinculados en forma directa y cada vez más estrecha al poder latifundista. Por otra parte, las trabas comerciales implantadas por la metrópoli afectaban a los grupos importadores y exportadores. Las clases terratenientes y los comerciantes consolidaron su control de las economías locales y regionales, en tanto que la burocracia española debilitada conservaba solo el manejo político. Este divorcio entre el poder económico social y el poder político se resolvería en favor de las clases dominantes locales, que una vez que manejaban ya el sistema productivo, se lanzaron a captar la dirección política.

**¿SE PUEDE HABLAR DE LA INDEPENDENCIA  
COMO REVOLUCIÓN? ¿O, POR EL CONTRARIO,  
PRIMARON LAS CONTINUIDADES  
DEL ANTIGUO RÉGIMEN?**

La primera década del siglo XIX sorprendió a España en su momento de más evidente debilidad. La decadencia económica de largo plazo se expresó en una crisis fiscal de enormes proporciones, al tiempo que acentuó un *impasse* gubernamental hecho visible en las disputas del trono protagonizadas por el rey-padre y el rey-hijo. Todo eso fue el antecedente de la invasión napoleónica a la península, el destronamiento de los reyes españoles y su reemplazo por el hermano del emperador de Francia. Ante todo ello se alzaron varias insurrecciones en el país. Desconocido el soberano extranjero se organizaron “juntas” para que gobernaran a nombre del rey cautivo, Fernando VII. Aunque los invasores franceses lograron dominar la mayoría de las insurrecciones, quedaron algunos focos de resistencia, en donde el Gobierno provisional, controlado por gente de orientación liberal, aprovechó para dictar algunas reformas políticas y redactar una Constitución para el reino. Como sabemos, fue formulada en Cádiz por un congreso al que concurrieron también delegados de las colonias americanas.

La intervención napoleónica en la península ibérica convirtió a las autoridades de los virreinos y audiencias en representantes del usurpador. Así surgió en América la idea de sustituirlas por “juntas”, integradas por criollos



que gobernarían a nombre del “monarca legítimo”. La mayoría de los pronunciamientos se dieron en ese sentido, aunque unos pocos, como el de La Paz, fueron muy frontales. Esto ha suscitado en algunos medios académicos una falsa discusión sobre la naturaleza “independentista” de la Independencia, o sobre su radicalidad. Se ha dicho que, al menos los primeros pronunciamientos, fueron más bien actos de lealtad al rey, no de ruptura; que los miembros de las juntas, al menos la mayoría de ellos, eran conservadores y hablaban horrorizados de la Revolución francesa. Se destaca, entre otros, el hecho de que entonces había mucho más interés en saber si era viable que reinara Carlota Joaquina en la América española, a que se fundaran repúblicas democráticas.

Estas apreciaciones se centran en un interés por caracterizar los hechos, a veces del todo aislados, pero sin mirarlos en perspectiva. La Independencia debe ser vista como un proceso, no como una sucesión de hechos. Solo así se aprecia una continuidad entre las “patrias bobas” y las grandes acciones militares de los años veinte. Solo así se entiende como, de las declaraciones de lealtad a Fernando VII, surgidas a veces de la convicción y otras de la conveniencia, se llegó a la ruptura total, a la “guerra a muerte”. Los grandes procesos históricos son así; rebasan constantemente sus propios horizontes.

Entre las juntas iniciales, unas tuvieron mayor vigencia que otras, pero su organización marcó el inicio de las guerras por la Independencia. En general, el movimiento logró consolidarse tempranamente en lugares en donde la administración colonial era más nueva, como Venezuela y el Río de la Plata. En sitios en donde se asentaba tradicionalmente el gobierno español, como en México y Perú, las lealtades a España duraron más y, en este último caso, debieron ser vencidas por largas campañas militares. Como una constante, el proceso logró ser exitoso cuando convocó a los actores populares de apoyo, y cuando se integraron los esfuerzos de diversos ámbitos coloniales contra las fuerzas metropolitanas. Fue una acción de dimensiones continentales.

Luego de varios movimientos independentistas aislados y empresas bélicas de destino diverso, en Sudamérica se organizó la guerra justamente desde los polos del Río de la Plata y Venezuela, para confluir al fin en el Perú. Al mismo tiempo, como ya lo mencioné, la base social del esfuerzo bélico se amplió. Lo notable del aporte del Libertador Simón Bolívar fue precisamente ese. Por un lado, darse cuenta de que la independencia de cada una de las

circunscripciones coloniales era inviable si no se la enfrentaba como un esfuerzo general de todo el subcontinente. Por otro lado, comprender que los sectores populares no iban a incorporarse al proceso si no se consideraban sus propios intereses. Bolívar condujo la guerra por lo que luego fueron seis países e incorporó a los pardos, llaneros y a la chusma urbana en la campaña independentista. Fue un pionero de la integración social de nuestros países y de la integración internacional entre ellos.

Pero volvamos a la Revolución americana. Cuando a mediados de la segunda década del siglo XIX Napoleón fue derrotado y Fernando VII volvió al trono, las fuerzas españolas habían recobrado espacio en América. Empero, no pasó mucho tiempo hasta que la suerte de los insurgentes cambió, y se produjo una radicalización de posiciones. Esto, en buena parte por la ampliación del ámbito del proceso que ya mencioné, y también como reacción a la política del rey de borrar todo intento de reforma. Hacia 1820 la guerra comenzó a definirse. En cuatro años, todo el imperio continental había ganado ya su independencia.

Hasta aquí hemos constatado algunos rasgos del proceso. Pero queda en pie una discusión que, no por vieja ha quedado del todo desechada. Es aquella que se plantea sobre la naturaleza básica de las independencias. En las paredes de Quito apareció por entonces un letrero que decía: “último día del despotismo y primero de lo mismo”. Cosas similares se dijeron en otros lugares. De este modo, muchos han afirmado que fueron cambios de gobierno, pero no rupturas del hecho colonial. Se dice que aunque los burócratas peninsulares fueron sustituidos por los notables criollos, la estructura social no cambió; las masas siguieron sometidas a la “colonialidad” del poder, que está presente hasta hoy.

Pero, en verdad, la Independencia fue una revolución en que pesaron más las rupturas que las continuidades. Derrumbó el poder metropolitano y expulsó a los “godos”, “gachupines” o “chapezones”; sacudió las estructuras de la sociedad, aunque no cambió las relaciones básicas en las que se asentaban; provocó rápidos ascensos y descensos sociales; abrió nuevas líneas de comercio; provocó cambios rápidos en las ideas y en ciertas costumbres; fue la partera de alrededor de quince nuevos estados. Si bien las sociedades estamentales con sus élites criollas a la cabeza quedaron en pie, las independencias fueron el principio de su fin.

La ruptura independentista, empero, no fue lineal. Los pronunciamientos y la guerra trajeron transformaciones importantes, entre ellas un

clima de participación popular y una corriente democratizante, pero luego desembocaron en fuertes intentos regresivos. Los sectores dominantes, apenas fundados los nuevos estados, cambiaron el discurso de la libertad por el del orden, y trataron de que el cambio de manos del poder no afectara en su raíz a las desigualdades. En las independencias, lo insisto, pesaron más las rupturas que las continuidades. Pero, en algún sentido fueron procesos de ida y vuelta. Muchos de los cambios fueron irreversibles, pero otros se toparon con la barrera de una sociedad tradicional, que aprendió muy pronto a disolver hasta las propuestas de transformación más radicales. Solo con el paso del tiempo varias consignas libertarias pudieron ser alcanzadas. Y algunas todavía están pendientes.

### **¿CUÁLES SON LAS INTERPRETACIONES MÁS RELEVANTES QUE EXPLICAN LAS INDEPENDENCIAS LATINOAMERICANAS?**

Por todo lo dicho, es evidente que son varias. Una de las más importantes es aquella que pone en el centro del proceso a los actores colectivos. Las historias tradicionales pintaron las independencias como acciones heroicas de grandes individualidades. Y aunque hemos avanzado mucho en el plano académico, todavía en la conciencia colectiva y en los sistemas educativos se mantiene la tendencia de interpretar los procesos a partir de las personalidades que se consideran “determinantes”. Cuando tenemos al frente, a veces aún en medio del análisis más riguroso, a las grandes personalidades de la historia, sufrimos una “ilusión óptica”, como la llama Plejanov. Para nosotros los latinoamericanos, Simón Bolívar es quizá el caso más extremo. La Independencia fue obra de su “genio”, que explica la magnitud del hecho y sus consecuencias. El libertador es el paradigma de esos “patriotas” superhombres que “nos dieron la libertad”, con una mítica acción bélica que asombró a la humanidad. Las complejas realidades de veinte años de guerra independentista se reducen, al fin y al cabo, a la participación individual de Bolívar y, a más tardar, también de sus tenientes.

Para que esta visión se consolidara han contribuido, no solo los sistemas educativos, sino también una tendencia a la simplificación que caracteriza al sentido común del pensamiento dominante. Pero no por enraizada y persistente que sea esta manera de ver las cosas, es verdadera. Porque bien

sabemos que la acción de los individuos en la historia no la determina. Sus actos personales pueden ser cabalmente comprendidos solo en el marco de los grandes movimientos sociales en que los actores son colectivos. Desde luego que es un error pensar que las sociedades se mueven por fuerzas impersonales, mecánicas, neutras. Pero también es incorrecto “personalizar”, como dice Vilar, los grandes movimientos económicos o sociales. Con ello no entendemos la realidad, ni siquiera a los propios personajes a quienes se adjudica protagonismo determinante. Por eso debemos acercarnos al proceso de la Independencia tratando de hacer confluír en su análisis el conocimiento de los personajes, con las condiciones generales de la sociedad latinoamericana que les tocó vivir.

Lo afirmado apunta fundamentalmente a que debemos profundizar nuestros esfuerzos por comprender mejor la acción de los protagonistas colectivos de las independencias. Los más importantes de ellos fueron las clases dominantes locales, es decir, los notables criollos. Con su triunfo, los grandes latifundistas reforzaron su control del campesinado; los comerciantes de los puertos de primer orden garantizaron un mecanismo de relación directa con las nuevas metrópolis capitalistas; unos y otros ganaron una cuota de poder político y consolidaron sus canales de dirección social; unos y otros confluieron en la conveniencia de reducir sus contribuciones e impuestos, manteniendo al mismo tiempo los que pagaban los grupos populares, especialmente indígenas, que eran la mayoría de los nacientes países.

El fracaso de los movimientos iniciales llevó a los insurgentes a entender, como lo indiqué, que la guerra contra España requería del soporte activo de los sectores populares. De allí que en un segundo momento buscaron el respaldo de campesinos y artesanos, de mestizos, pardos y negros. Los grupos populares urbanos, básicamente artesanales y el pequeño comercio, fueron reticentes al principio, y solo apoyaron la rebelión anti-colonial en estadios posteriores de la lucha. En las masas indígenas, protagonistas de repetidos alzamientos en las décadas previas, había la conciencia de quienes eran los beneficiarios de la autonomía, justamente los terratenientes que habían contribuido a la sangrienta represión de esos alzamientos. Por ello, los pueblos indios solo excepcionalmente participaron en las luchas independentistas. Y cuando lo hicieron, en muchos casos respaldaron a las fuerzas realistas. Los negros, en cambio, cuando vieron que su participación en la guerra les permitiría librarse de la esclavitud o ascender en la sociedad, se integraron en gran número a los ejércitos patriotas.

Esta fue la tónica del continente. Sin embargo, no debe olvidarse el caso excepcional de México, donde una de las vertientes de insurgencia, concretamente la que se manifestó primero, no era expresión de los intereses latifundistas y comerciales, sino un movimiento popular que demandaba radicales transformaciones de la sociedad. A esto se debe justamente que las insurrecciones campesinas, lideradas por Hidalgo y Morelos, hayan sido reprimidas con igual furia por los representantes de la Corona y los notables criollos, quienes pactaron luego un plan independentista de marcado sesgo oligárquico.

No se entendería el tono ideológico y la realidad militar de la Independencia, sin considerar la participación de los jefes de los ejércitos y de los intelectuales. A veces venidos de las élites, otras, surgidos de los incipientes grupos medios de la sociedad colonial, y también frecuentemente salidos de estratos bajos de la población (mestizos y pardos) los generales, y en menor escala, los políticos, pusieron el rasgo de radicalidad al proceso. El discurso ideológico liberal expresaba esos intereses de captación burocrática y dirección ideológica. La jerarquía de la Iglesia, por su parte, se mantuvo leal a la Corona, aunque hubo muchos clérigos que abrazaron la causa independentista.

Por fin, hay un actor colectivo, que de alguna forma podemos calificar de externo, pero que fue determinante: el apoyo británico a los insurgentes. El Reino Unido que respaldó la Independencia con créditos y envío de oficiales, en la expectativa de que esta desembocara en una apertura de los mercados, logró con la emancipación la creación de condiciones para la paulatina integración de los nuevos países a la periferia del capitalismo en ascenso.

### **¿QUÉ TEMAS QUEDAN AÚN POR INVESTIGAR?**

Nunca, ni en el mejor escenario, podemos pensar que un tema, aun de los más trabajados, está agotado. Pero como no estamos en el mejor escenario, la verdad es que hay mucho que hacer en diversos aspectos de las independencias. La Historia, sin embargo, es una interrogación al pasado desde el presente y quizá por ello debemos priorizar cuestiones que están muy directamente conectadas con los grandes temas actuales. Por ejemplo, el impacto de las independencias en el ulterior desarrollo de los estados-nación, o su incidencia en la gestación de una sensibilidad integracionista en nuestros países. De otro lado, pueden también mencionarse aspectos como la participación de grupos populares y sectores subalternos, aunque ya se ha

trabajado en este campo; el papel cumplido por los cabildos en el proceso y su propia conversión en los municipios republicanos, o la presencia de las mujeres en la conspiración, la movilización social y la guerra. Diré algo al respecto de esto último.

El proceso de la Independencia americana está dominado por figuras masculinas. Los pensadores e intelectuales fueron hombres; los pronunciamientos estuvieron liderados por notables latifundistas, comerciantes, abogados; la guerra fue comandada por militares varones, muchos de los cuales ejercieron luego el poder en los nuevos estados. La historia tradicional ha reducido el rol de las mujeres a episodios aislados de galantería y apoyo marginal a la acción de los generales, o simplemente lo ha silenciado.

Pero el papel de las mujeres en los años en que se luchó por independizar nuestros países fue muy importante. Muchas de ellas conspiraron contra los realistas, recogieron dinero y donaron sus joyas para armar los ejércitos, acompañaron a los soldados en las batallas –“rabonas” las llamaban– llegando incluso a combatir y morir en ellas. Las mujeres cocinaban para los soldados y los auxiliaban cuando estaban heridos; ayudaban a enterrarlos y les rezaban las oraciones de los difuntos. Buen número de ellas realizaban peligrosas labores de espionaje o enlace. Hubo madres que animaron a sus hijos a enrolarse en las filas insurgentes. Varias mujeres llegaron a ocupar cargos importantes en los ejércitos libertadores. Algunas fueron encarceladas y ejecutadas por los españoles.

En tiempos independentistas la presencia pública femenina fue polémica. La mayoría del clero que era realista, inducía a las mujeres a mantener la lealtad a las autoridades monárquicas y denunciar a los patriotas. Y muchas lo hicieron. Se condenaba la insurrección y tildaba de pecadoras y hasta prostitutas a las que acompañaban a los ejércitos. Especialmente las mujeres que desafiaban la moral colonial y se convertían públicamente en amantes de los jefes y soldados patriotas, eran estigmatizadas. Y lo fueron hasta no hace mucho, cuando han comenzado a ser reivindicadas.

La acción de las mujeres, como la de la mayoría de los hombres anónimos que lucharon por la Independencia, quedará desconocida. Pero se pueden rescatar algunos rasgos de su participación colectiva, así como la de unas pocas de quienes se puede llegar a conocer mejor su actividad destacada como ejemplo de la lucha femenina.

Sin agotar los temas, desde luego, me parece que no debemos olvidar los aspectos pedagógicos. Si las independencias son consideradas como

los actos fundacionales de nuestros estados-nación, no solo tienen interés historiográfico, sino un enorme peso cívico. De allí su importancia en la enseñanza de nuestras “historias patrias”. Al estudiarlas ahora, es preciso que lo hagamos con un adicional sentido crítico sobre la forma en que los estados latinoamericanos se han justificado a sí mismos a lo largo de sus trayectorias, ya largas, desde el siglo XIX hasta el presente.

### **OTRAS CUESTIONES QUE DESEE FORMULAR**

Me parece que podría mencionar al menos una. Y es la necesidad de poner nuestras independencias en un verdadero ámbito mundial y no en el acostumbrado marco nacional y hasta parroquial, como muchas veces sucede.

En 1809 se abrió un proceso político y militar de alcance continental, en medio del cual se produjeron las independencias de casi todas las antiguas colonias españolas de América y también del Brasil, la colonia portuguesa. La ruptura del vínculo colonial tuvo profundas raíces internas, económicas, sociales, políticas y culturales; pero se dio en un marco internacional de revolución y guerra que también tuvo gran impacto en esos acontecimientos. Al mismo tiempo, estos influenciaron el panorama europeo y mundial de entonces. Pero si bien estas realidades se han mencionado repetidamente en los estudios históricos, se han dado pocos esfuerzos por estudiar comparativamente las independencias latinoamericanas entre sí y con relación a lo que estaba aconteciendo en la Europa de entonces, que avanzaba firmemente en el camino de consolidarse como eje del sistema mundial moderno.

Se han producido muchos estudios sobre la independencia de cada uno de los países en forma individual. Algunos trabajos han estudiado las campañas a nivel regional, como aquellos que han seguido las acciones de Bolívar o San Martín. Unos pocos se han referido al subcontinente latinoamericano como una unidad y han realizado un esfuerzo de comparación entre los diversos procesos independentistas que, por cierto, tuvieron facetas particulares y rasgos comunes muy importantes. Hay muy escasos estudios sobre la relación entre la independencia de Estados Unidos y las de nuestros países. Y todavía menos sobre su impacto en las realidades españolas y europeas, africanas o asiáticas de entonces.

Si el siglo XIX fue el de las independencias latinoamericanas y del crecimiento y auge de los imperios coloniales, el siglo XX fue el de la descolo-

nización de grandes espacios en Asia, África y el Caribe. Esos hechos marcaron el ocaso del colonialismo en el mundo y cambiaron en varios sentidos la geopolítica internacional. Entre la segunda posguerra y los años sesenta, se dieron hechos y en algunos casos guerras de independencia que tuvieron fuerte influencia en el escenario mundial. Sobre estos procesos hay una vasta literatura, pero sin los elementos comparativos suficientes como para entenderlos en una perspectiva amplia.

Las independencias latinoamericanas decimonónicas y los procesos de descolonización de otros lugares del mundo, en el siglo pasado, tuvieron enorme impacto en el ámbito internacional y cambiaron en varios sentidos la historia del mundo. Por ello, las conmemoraciones del bicentenario de las independencias de las colonias hispánicas debe ser una ocasión para promover, quizá por primera vez en la historia, un estudio comparativo entre las dos realidades en un marco global. Comparar los procesos, sus actores, sus continuidades y rupturas, es un gran desafío y un gran aporte académico. Espero que podamos poner un grano de arena para ese esfuerzo en este año.♦

Fecha de recepción: 27 febrero 2009

Fecha de aceptación: 03 abril 2009



## La Independencia en tres novelas andinas: *Mientras llega el día, La tragedia del Generalísimo y Bolívar. Delirio y epopeya*<sup>1</sup>

**GLORIA RIERA RODRÍGUEZ**

Universidad de Cuenca, Ecuador

### RESUMEN

La autora revisa tres novelas que leen la Historia bajo nuevos planteamientos y que proponen otro sentido de heroicidad. *La tragedia del Generalísimo*, de Denzil Romero, evoca al criollo ilustrado Francisco de Miranda, teórico de los procesos de Independencia. Riera enfatiza las cualidades casi divinas del héroe, sus dudas y excentricidades, su paso de la defensa del realismo al de la causa americana. *Mientras llega el día*, de Juan Valdano, mira a la Independencia desde una visión contrahegemónica. Riera rescata la noción de que los eventos de 1810, en Quito, no fueron manifestación del nacionalismo criollo, sino de un heterogéneo colectivo social y cultural, el mestizo, que buscaba superar viejos agravios. La biografía *Bolívar. Delirio y epopeya*, de Víctor Paz, juega con el mito sin alejarse de las fuentes historiográficas. La autora reflexiona sobre los rasgos que definirían al Libertador: cordura-delirio, lucidez-locura; sobre la idea de la emancipación como deseo de posesión de tierras, otorgado por el derecho de nacimiento y negado por la herencia de la sangre. El protagonismo entonces no sería exclusivo de Bolívar; aunque este perviva como paradigma cultural, capaz de legitimar actuales presupuestos de de-colonialidad.

PALABRAS CLAVE: Nueva novela histórica, Historia, Colombia, Venezuela, Ecuador, Independencia, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, mestizo.

---

1. La realización de este trabajo fue posible gracias al auspicio del Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

**SUMMARY**

The author examines three novels that read History through new approaches and suggest another sense of the heroic. *La tragedia del Generalísimo*, by Denzil Romero, evokes Francisco de Miranda, a highly educated criollo, theorist of the Independence process. Riera emphasizes the hero's godly features, his doubts, eccentricities, and his transition from supporting realism to the defense of the Spanish American cause. *Mientras llega el día*, by Juan Valdano, sees Independence from a counterhegemonic point of view. Riera points out the concept that the events of 1810, in Quito, were not a demonstration of criollo nationalism but of the presence of a heterogenous social-cultural collective, the mestizos, which were trying to overcome long-standing injustice. *Bolívar. Delirio y epopeya*, biography by Víctor Paz, deals with myth without denying historical sources. The author analyzes sanity-delusion and lucidity-madness as traits that would define Bolívar, and the idea of emancipation as a wish for land ownership, granted through birth but denied by blood heritage. Therefore, Bolívar wouldn't be the sole protagonist, even though he may remain as a cultural paradigm able to legitimize current assumptions of Anticolonialism.

KEY WORDS: New historical novel, History, Colombia, Venezuela, Ecuador, Independence, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, mestizo.

*El mejor pasado es el que amplía nuestro presente.*  
Perilli

UNA INTERESANTE PORCIÓN de la amplísima gama de novelas históricas que se editan actualmente ha reparado en el proceso histórico que desembocó en la emancipación de las naciones americanas. Este abrazo manifiesto del evento real y de la ficción, que fabula el episodio, provoca una serie de sentidos culturales que se convierten en sugestivos modelos de comprensión y maneras de aproximarnos al asunto independentista. En medio de ese agitado aliento que rememora el bicentenario –entre festejos, cavilaciones y repensares–, esos sentidos provocan y se constituyen en el sostén productor de estas líneas.

Mi intención es comprender bajo qué procedimientos exegéticos de las letras discurre el hecho independentista en nuestros días, así como dar cuenta de los alcances y significados de los textos. Entre las representaciones literarias que giran alrededor del tema, reparé en tres obras disímiles tanto por la procedencia de sus autores, por los momentos de los que se ocupan, como por los procesos estructurales de sus textos, pero comunes en cuanto a las connotaciones de la gesta independentista que concitan. Se trata de las novelas: *La tragedia del Generalísimo* del venezolano Denzil Romero (1983), *Mientras llega el*

*día del ecuatoriano Juan Valdano (1990) y Bolívar. Delirio y epopeya* del colombiano Víctor Paz Otero (2005). La contigüidad espacial de los autores fue un foco de interés. Estas narraciones, respectivamente, cubren el período preindependentista, incluyen el establecimiento de la Primera Junta de Gobierno en Quito en 1809, revisan las guerras por el ideal libertario y avanzan hasta 1830, fecha de la muerte de Bolívar y disociación de la Gran Colombia, instancia a la que dieron forma las colonias independizadas que nos interesan.

Las obras que giran alrededor del tema emancipatorio se insertan, sin duda, dentro de las preocupaciones culturales y estéticas del presente y se instauran desde los renovados procesos estructurales de la nueva novela histórica. A diferencia de la narrativa histórica del siglo XIX, a la que le interesó representar el pasado en su real y auténtica historicidad y dio forma a un microespacio ficticio compatible con el mundo real, las novelas históricas de hoy debaten esa posición. El interés del escritor es procurar un cuestionamiento al texto historiográfico en cuanto producto ejecutado desde los espacios hegemónicos del poder. Asimismo, plantea la necesidad de incorporar al testimonio oficial lo excluido, lo silenciado, lo reprimido, e introduce ideas filosóficas que hablan de la imposibilidad de conocer la verdad histórica, el carácter del tiempo, la práctica de la escritura, etc. Ese tono increpador, esa manera distinta de asumir los eventos históricos, son recogidos indudablemente por las narraciones.

Por otro lado, repensar los procesos independentistas revela las tensiones, los ritmos, las perspectivas diversas desde las cuales se puede encarar el hecho histórico, aun si se lo hace desde cercanos puntos geográficos, emparentados por vivencias comunes. De la misma manera, revela la frontera que separa la fabulación del referente histórico y explicita cómo el tema constituye un pretexto creativo que luego toma su cauce particular, su “independencia” (se podría decir) de la memoria oficial para labrar su propia versión del acontecimiento. Los textos literarios, en este sentido, no solo abonan sentidos peculiares para revisar el proceso independentista, sino para examinarse a sí mismos y a las intersecciones que entre ellos se suscitan.

## DENZIL ROMERO Y LA SIMBIOSIS TEMPORAL DEL HÉROE DE LA INDEPENDENCIA

Denzil Romero (1938-1999) ocupa un sitial destacado en el espacio literario venezolano. No solo sus premios obtenidos, el Casa de las Américas en 1983 y La Sonrisa Vertical en 1988, colaboran para su prestigio. Además, se encuentra la estela de sus producciones de amplia resonancia en el contexto internacional. Por esa misma razón, ha concitado la atención de críticos como Luis Barrena Linares, Víctor Bravo, Manuel Bermúdez, Vittoria Borsó, Seymour Menton, entre otros. Este último coloca a las obras de Romero entre las muestras más representativas que permiten entender a la nueva novela histórica latinoamericana,<sup>2</sup> y elogia el estilo exuberante y neobarroco que este autor consigna en su obra.

Aunque solo comenzó a escribir a partir de sus 40 años de edad, Romero, abogado de profesión nos legó una narrativa nutrida por el acoso de la palabra y seducida por el documento histórico. La partida de su ciudad natal, Aragua, hacia Caracas; sus estudios en Filosofía y Derecho; los avatares de su profesión (que abandonaría para dedicarse de lleno a la literatura) y su pasión por la escritura, moldearon a un escritor con un extraordinario pulso creador. Su primera recopilación de cuentos publicada en 1978, *Infundios*, permite apreciar lo que serían constantes en su producción: descripciones exacerbadas, argumentos concisos, un lenguaje grandilocuente y una dilatada fantasía creadora. *La tragedia del Generalísimo* fue su tercera obra, pero la primera en inmiscuirse en una temática histórica. El éxito de la novela determinó que no abandonara el archivo a la hora de pensar sus narraciones. Esa ligazón con los temas históricos tuvo un fuerte motivo en Romero: Francisco de Miranda, el precursor de la independencia latinoamericana. Este personaje constituyó para el escritor “un proyecto de vida”, según él mismo: “Yo creo que esa es mi obra fundamental y encarna de algún modo mi ideario estético, mi teoría novelística. He escrito sobre otros temas y otros personajes, he situado mis libros en otros ambientes, pero siempre el hilo central de mi narrativa está en Miranda”.<sup>3</sup>

---

2. Seymour Menton, *La nueva novela histórica latinoamericana, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 311.

3. Citado en *Letralia, Tierra de letras*, No. 66, 15 de marzo de 2009, versión electrónica: <http://www.letrealia.com/66/ar02-066.htm>.

*La tragedia del Generalísimo* es el primer acercamiento de Romero a la figura de este personaje. La estructura barroca, el prolífico léxico, la carga semántica con la que estructura su relato no sorprende dentro de la tradición de la novela venezolana, aunque sí lo hace por su particular forma de aproximarse al héroe que admira. No sorprende porque la literatura venezolana había sido ya impactada por dos cimeras obras de corte histórico. La primera, *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, que evidencia una ruptura en muchos sentidos con respecto a una tradición de narrativa histórico-literaria y por ello fue poco comprendida en su época. La razón: diversas instancias temporales; tipos discursivos yuxtapuestos; avanza del presente al pasado, de la historia al mito, de lo cotidiano a lo fantástico, de los contextos líricos u oníricos a los religiosos, eróticos o políticos. Esa trama compleja y fragmentaria constituyó un momento cuestionador de los usos y abusos de la memoria histórica y reflejó una aguda conciencia del tiempo y de la historia. El otro gran texto es de Arturo Uslar Pietro: *Las lanzas coloradas*,<sup>4</sup> publicada en el mismo año que *Cubagua*. Esta novela supuso un quiebre del modelo romántico ya que otorgó una visión más bien conflictiva y paradójica del momento fundacional de Venezuela. La producción de Romero legó esa manera de entender y repensar el episodio histórico, anidado en los episodios de la gesta de inicios del siglo XIX.

El Miranda histórico del que parte la obra es un ser altamente representativo de la independencia latinoamericana. Fue una de las mentes que dio forma a una especial identificación de lo americano y que organizó un modelo político para las nacientes naciones.<sup>5</sup> Venezolano, hijo de españoles migran-

- 
4. La novela ubica su acción en 1814, época de las gestas independentistas americanas. Su personaje, el mestizo Presentación Campos, se muestra como un líder fuerte que contrasta con el débil español Fernando Fontas. Los demás héroes de la independencia venezolana aparecen como sombras o fantasmas cuya presencia no es frontal.
  5. Su ideario político hermanaba independencia, identidad e integración. La independencia era considerada por él como un derecho natural, contradiciendo todas las razones usadas por los españoles para legitimar su invasión como el derecho de años de tierra o el derecho divino. Pensó en el americano como un ser distinto del europeo. El poder político no podía ser tomado como instrumento de opresión sino de liberación. En ese plan, propone integrar a las naciones americanas (emparentadas por el nexo común de subordinación) en una sola nación. A fin de gobernarnos, estableció un conjunto de leyes donde se notan distintos niveles de representatividad. Era un principio de apoyo legislativo y político subsidiario. La independencia era, según él, una vía de recuperación destinada a fundar la identidad americana.

tes, inicialmente lucha con y por los españoles. Es notable en su vida el peregrinaje que llevó a cabo por varias naciones y su presencia en cardinales sucesos separatistas que ocurrían por esos años.<sup>6</sup> Otro de los hechos biográficos notables de Miranda es el contacto que en vida desarrolló con los grandes de su tiempo: Bolívar, Viscardo, Franklin... Pero lo que define a este héroe, por sobre todo, es su pensamiento ilustrado capaz de producir los cimientos teóricos que permitirían el surgimiento de las naciones americanas desprovistas del tutelaje español.

El relato comienza señalando a un Miranda enfermo, viejo y achacoso, próximo a morir en la celda de la prisión de La Carraca, en Cádiz, en la espera del cumplimiento de su condena. Partir de ese momento de enclaustramiento del héroe, le permite a Romero pasar revista por una serie de acontecimientos previos en la vida de Miranda. La celda clausura acciones pero germina recuerdos. En ella, conocemos un sinnúmero de detalles biográficos de Miranda con un tono increpador en segunda persona: sus padres, su juventud, sus luchas, las sombras de sus amantes, los amigos y amigas que cruzaron su vida, el maestro de francés M. La Planche (émulo de Simón Rodríguez), la germinación de sus ideales emancipatorios, una vista inquietante al siglo XX; incluso acude la muerte que viene a recordarle su pertenencia. Romero no acabó la semblanza biográfica de Miranda con este texto. La novela avanza hasta la permanencia de Miranda en los Estados Unidos, hecho real que ocurrió entre 1783 y 1785, mientras aquel evadía una orden de aprehensión en su contra. Para culminarla, elaboró una trilogía de textos. Escribió años después *Grand Tour* (1986), segunda parte de la vida de Miranda y, más adelante, el tercer componente: *Para seguir el vagavagar* (1989). Por el espacio y la naturaleza de este trabajo, únicamente me he servido de la primera parte de su trilogía.

Tal y como lo hicieran las primeras novelas que se acercaron a los momentos independentistas, la figura del héroe<sup>7</sup> ocupa un lugar fundamental

---

6. Estuvo presente en las luchas de la Revolución francesa, participó también en las guerras por la independencia de los Estados Unidos, y no faltó a los episodios que viviría Haití, en 1804, primera nación latinoamericana en conseguir la emancipación.

7. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, las novelas venezolanas *Biografía de José Félix Rivas* (1865), de Juan Vicente González y *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco (1881), tuvieron como protagonistas a héroes de la Independencia. Los poemas del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo también ensalzaron a dichos preclaros personajes, así lo comprueban su *Brindis a San Martín*, *Al general Lamar*, *Parodia Épica y La victoria de Junín*, entre otras.

en este relato. Como inicial eje fundante, la presencia del héroe es imperiosa porque encarna la idealización de un personaje. El imaginario tradicional recoge a Miranda como el gran precursor no solo de una idea política, sino como el gran intelectual que vislumbró un plan organizativo para las nacientes naciones, aunque tampoco olvida el fracaso de muchas de sus propuestas. El retrato que hace Romero de él recoge esta tradición. No olvida emparentarlo con dioses y héroes de sagas mitológicas: “A la guerra volví siempre anhelante, con el privilegio o la servidumbre de un varón nacido, cual héroe plutarquiano, para cumplir grandes empresas bélicas: atacar, defender, conducir, hostilizar, devastar, emancipar, conquistar, sojuzgar, vencer, o, incluso, perder una batalla”.<sup>8</sup> El venezolano es descrito como una figura heroica con cualidades divinas, como el nuevo Narciso, rodeado de ninfas. También se presume de sus cualidades intelectuales:

Promulgas una constitución concebida para regular la vida de las nuevas repúblicas; ordenas el fusilamiento de un oficial insubordinado; libras por doquier batallas, sitios y encontronazos; cruzas a nado los torrentones de los llanos para apoderarte de unas flecheras enemigas o trasmontas los Andes, por los gélidos páramos de Pisba y de Paya para conducir triunfantes a una mesnada de soldados indigentes, aterrados, piojosos y descalzos.<sup>9</sup>

Pero, en su reconstitución, asume nuevos valores. Esta vez, con una resuelta penetración en su *ser* humano interior. La increpación usada por el narrador ayuda en la inmersión ficcional por el personaje. Se pasa vista por sus excentricidades, sus debilidades, sus sueños, sus inconstancias, sus incoherencias, sus fracasos. En este punto, importa mencionar el tono inquisidor de segunda persona, armazón del relato. Es un tono acusador que pareciera reclamar a Miranda por sus acciones, por su fracaso, como un llamado de atención a su conciencia. No obstante, el autor, más que una increpación al personaje, parece querer llevar nuestra atención a la frustración de las grandes ilusiones que emergieron para dar forma a las naciones americanas. Es el fracaso del proyecto de Miranda y de la utopía con la que nace la Independencia. No se siente al texto como un tribunal de sojuzgamiento sino como un des-

---

8. Denzil Romero, *La tragedia del Generalísimo*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1987, p. 189.

9. *Ibid.*, p. 138.

nudamiento del interior del personaje a fin de exhibirlo en sus facetas más contiguas a su lado humano, pues es más fácil aceptar a un héroe que, para poder serlo, ha pasado por el lado humano. Es una voz narrativa que cree que el pasado del precursor pudo ser mejor y ve en ese descentramiento y deconstrucción del personaje un sentido similar para los ciudadanos de América.

Lo inquietante del texto es percibir junto a los resortes que constituyen el héroe precursor, Francisco de Miranda, cómo él va adquiriendo conciencia de lo que implica la libertad de las naciones americanas. Recordemos que Miranda inicialmente lucha con y por el ejército realista y solo con el devenir de los acontecimientos se cruza al lado de la causa americana. ¿Cómo ocurrió este salto?, ¿qué factores tuvieron peso en la conciencia de este hombre para hacerlo cambiar de posición literalmente? La novela propone respuestas a estos interrogantes. Aunque no ingrese directamente en las luchas libertarias que vivió Miranda, pretende respuestas a través de sus disquisiciones que enfatizan la magnitud y naturaleza del proyecto liberacionista. El pasaje en el cual Miranda reconoce que América no tiene por qué llamarse con ese nombre (al cual considera un robo de Amerigo Vespucci) ejemplifica cómo él va comprendiendo la emancipación como un hecho que permite re-fundar a las nuevas naciones desde los cimientos de su identidad. En este redescubrimiento tiene una mención especial el viaje que Miranda realiza hacia América, cuando navega por las costas del Caribe y de Venezuela. En su trayecto, va recordando la épica proeza de la llegada de Colón a estas tierras y considera este momento el punto de inicio; él se siente un nuevo Colón, un nuevo descubridor: el que debe organizar a las nuevas naciones. Otro momento clave de la asunción mirandina es cuando aquel es sometido a un ritual de iniciación masónica y atraviesa por un sinnúmero de fases que, al finalizar, entregan a un hombre nuevo. Conforme se da ese renacer instigado por la espacialidad y el rito, emerge en Miranda la sapiencia de su mandato, de ser el guía de la causa libertaria; las historias que recibe de las revueltas iniciales en el continente terminan por hacerle comprender su misión: “Sabías que, a partir de ese momento, todo había cambiado sutilmente en tu vida”.<sup>10</sup> Además, su figura también se metaforiza en muchos tramos con Cristo: ambos son acusados injustamente, son incomprendidos, son traicionados por sus amigos y, sobre todo, propagan un ideario social distinto al imperante. La

---

10. *Ibid.*, p. 211.



muerte, la derrota del protagonista, es su conversión a la resurrección, a la vida eterna: “Al despertar el tercer día de entre los muertos, la señora Stone, con mucha diligencia trájote bien de comer”.<sup>11</sup>

La indagación biográfica, personal, es un pretexto para esbozar un proceso de conciencia de mayor envergadura (la emancipación). Es interesante que tanto Bolívar (en la obra de Paz, más adelante descrita) como Miranda, criollos notables de su región, comiencen la indagación de su vida en una búsqueda de su identidad. Ambos entienden que provienen de raíces dispares y contrastantes, ambos hacen relación de sus orígenes criollos y de la sangre no europea que circula por sus venas. Nuestro héroe ha entrado así en el laberinto de búsqueda de su identidad; dudoso su origen, empeñará todas sus fuerzas en encontrarle a su nombre un pasado glorioso, sin encontrarlo jamás. Este fue el gran drama de los criollos en las naciones colonizadas de América, que no podían acceder a los niveles de poder que ambicionaban, y terminaron promoviendo la independencia de una metrópoli que jamás los aceptaría. Desde esos patriotas criollos, alegóricas acepciones del sentimiento de americanismo que rondó por las épocas decimonónicas, nacen ya las incontestadas preguntas sostenidas aún hoy: ¿qué somos?, ¿cómo definirnos para fundarnos en el andamiaje heterogéneo de lo americano?, ¿qué celebramos como marca identitaria? El Miranda de la novela, como he explicado, inicia con la resolución de esas preguntas antes de dar paso a los cimientos teóricos de la empresa emancipatoria. Tras la autoidentificación, viene la generalización y con ello el manifiesto reconocimiento de la alteridad americana frente a lo europeo.

Este afán de reconocimiento acompaña a las descripciones de la pulsión sexual del Miranda romeriano. La obra es un monumento amatorio que reviste muchas formas de placer. Por doquier, encontramos en la novela alusiones a la vida sexual del héroe: sus amantes, sus aventuras orgiásticas, su impulso sexual; incluso existen episodios que describen un amor homosexual, como el desarrollado en el acápite “Juegos lésbicos”. No se trata de actos banales y de nula importancia, antes bien, se realizan a la manera de los ritos fertilizantes de las sacerdotisas de los antiguos templos y santuarios dedicados a la diosa luna, la triple diosa, la joven, la madura y la anciana, todas, la misma y una sola, representando las tres estaciones del año, pero también el renacimiento constante. Este disfraz de la potencia sexual del protagonista (men-

---

11. *Ibid.*, p. 248.

cionado también por la historiografía) podría aludir a la simbiosis sexual, o racial por así llamarla, que no solo dio forma y acuñó lo americano, sino a lo occidental en general. El episodio erótico, más que un juego lúdico, reasigna a esta novela histórica la tarea de consolidar la idea de nación a través de un Miranda fecundador, engendrador: “Recuerda que, en adelante todos tus esfuerzos se dirigirán a hermanar País y Nación, Territorio e Independencia. Lo debes hacer para honrar y desagraciar a tu padre. Lo dijiste en voz alta y con la solemnidad de quien afirmaba un juramento frente a las colinas sagradas de Roma”.<sup>12</sup> Nótese en la cita que las ambiciones políticas y personales de Miranda derivan precisamente de la identidad que asume y desde la posición que toma frente a esa realidad: honrar y desagraciar al padre español. Lo desagracia porque se emancipa, lo honra porque funda la nueva estirpe.

En el armazón de la novela es recurso medular el manejo del tiempo. En nuestra era, que Steiner llama de transición hacia nuevos mapas, a nuevas formas de contar la historia, el tiempo se entiende como una espiral. “Por sus métodos y por el terreno que abarca el conocimiento procede técnicamente hacia adelante, aunque a la vez busca sus orígenes; identifica y llega a su fuente”.<sup>13</sup> Si consideramos lo anterior, se estima como constante de las tres novelas en estudio el manejo peculiar del tiempo narrativo que usa un movimiento hacia lo primario, hacia el origen, aspecto no exclusivo de las ciencias humanas.

El diálogo presente-pasado aquí está llevado a extremos, tanto que la obra llega incluso a una yuxtaposición frenética de tiempos hasta llegar a manejar tres categorías temporales a la vez. Lo demuestran los constantes anacronismos y los “viajes en el tiempo” que efectúa Miranda, quien dentro de la novela vive una parte de su vida en el siglo XVIII (lo que corresponde a la primera mitad de la narración), y la otra parte se desenvuelve en los años setenta del siglo XX. Este inquietante sentido temporal da lugar a una dilación del pasado y a una alambicación del presente hacia el ayer: “no sabes si has trasmontado el tiempo o si otro tiempo ha invadido el tuyo [...] No te identificas. Has perdido la noción de tu ser. Desconoces tu figura. No sabes cuál es tu edad”.<sup>14</sup>

---

12. *Ibid.*, p. 136.

13. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, 4a. ed., p. 29.

14. D. Romero, *La tragedia...*, p. 275.

Para Guadalupe Mercado,<sup>15</sup> con este tránsito temporal, Miranda deviene en dios a través de un objeto particular que le hará posible regenerar pasado, presente y futuro: el arqueómetro: “ese estupendo instrumento de evocación del pasado, necesario para la construcción del presente, como medio de síntesis y regeneración de toda la intelectualidad futura”.<sup>16</sup> El arqueómetro, artificio del autor, le ayuda a Miranda en su vagar por la historia, como fantasma que pugna por la tarea inconclusa de la libertad de las naciones americanas. Esa tarea inconclusa es la *tragedia del Generalísimo*, por ello debe penar como fantasma a través de los años. La elucidación de esta novela se encuentra aquí, precisamente, en la voluntad expresa de apoderarse de la posibilidad de transitar por el tiempo a voluntad y con ello poder hacer una síntesis del significado de la Independencia para las naciones. Con este manejo temporal, Romero consigue forjar un Miranda con una misión perenne, que no acabó con la muerte del héroe. Esa misión lo convierte en un personaje eterno, omnipresente y siempre precursor de la Independencia.

Adicionalmente, la misma Mercado entiende que el enlace del tiempo es vital porque une a dos elementos opresores de lo americano: España como pasado y Estados Unidos como presente. Es claro que Romero, con este vaivén temporal, asume una línea crítica del proceso independentista porque al unir a esos dos imperios colosales patentiza que –desde el poder– aún colonizan a nuestras naciones. El poderío español radicó en su ejército y en su iglesia, y el nuevo utiliza un consumismo negligente y nuevas armas:

Armas acorazadas y armas arrojadas, armas blancas y armas automáticas, buidas, cargadas, catabalísticas, cortas, cortantes, contundentes, armas de avancarga y armas de bloque, armas de cuerda y armas de chispa, de dos cañones, de dos filos, armas de fierro, armas de fuste, armas de mecha, de pedernal, de pistón, de percusión, armas de punta y armas de puño, neumáticas, mohosas o pavonadas, pesadas o portátiles, petrarias o pirófaras. Y las bombas. Todas las bombas imaginables. Las fulminantes bombas voladoras que lanzaron los alemanes sobre el Canal de la Mancha para destruir Londres y las poblaciones inmediatas. La te-

---

15. Guadalupe Mercado, “De la mitología y su influencia en *La tragedia del Generalísimo* de Denzil Romero” en Internet: [http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12\\_emercado.htm](http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12_emercado.htm). Acceso: abril 23, 2009.

16. D. Romero, *La tragedia...*, p. 116.

rorífica V-1, con sus alas rectangulares o trapezoidales, avión pequeño sin hélice, avión robot como también se le ha llamado, dotado de un cohe-te, colocado en la parte superior y posterior.<sup>17</sup>

El tiempo mediado entre la permanencia de Miranda en los Estados Unidos (en su vida real) hasta la visita que realiza al mismo lugar en el siglo XX, deja traducir la imagen de un mundo aletargado, casi dormido, son mil noches o doscientos años seguidos, momentos en los cuales ha nevado sobre la ciudad. Se supone que el tiempo transcurrido corresponde a los años de emancipación que lleva el país y, sin embargo, en la ciudad sigue nevando. El lugar ha vivido una jornada sombría. Las naciones en realidad pasan un período oscuro; es un momento que requiere superarse para el fracaso del proyecto de liberación.

Los elementos más destacables de la nueva novela histórica constituyen la arquitectura de la obra. Las enumeraciones son incontables. Hay capítulos enteros contados con este recurso. “Horacio en los *Épodos*. Ovidio en *Las Tristes*. Marcial en sus *Epigramas*. La hechicera Canidia. Perilla, destrozando su espejo infiel. Vetustila, amante de trescientos cónsules [...]. Thais, oliendo peor que una tinaja de batán. Y la vieja Román de la Rose. Y la Patorra del Rosellón...”.<sup>18</sup> Múltiples también son las descripciones carnavalescas: los episodios referidos a la iniciación de Miranda, las celebraciones festivas a las que acude: “De todas partes surgen parejas disfrazadas como si se tratara de un baile de máscaras”,<sup>19</sup> sus aventuras sexuales como una de esas pasiones que vivió con Nico, la desgredada, con un indefinible olor a mono. La incrustación de anacronismos (menciones a episodios o personajes del siglo XX conviviendo con los del XIX), las alusiones y juegos intertextuales, la superposición de tiempos que ya describí, envuelve un panorama singular. Si sumamos los episodios paródicos y situaciones humorísticas contrastantes, el balance es una libertad creativa sin límites.

De manera general, Romero, más que hacer una apología de las líneas precursoras de los eventos independentistas, concreta un relato desde el presente bajo el pretexto del héroe, a través de un discurso más ficcional que histórico. Es lo que Uslar Pietri califica como hacer una *nove-*

---

17. *Ibid.*, p. 358.

18. *Ibid.*, p. 167.

19. *Ibid.*, p. 355.

*la en la historia*,<sup>20</sup> cuando el novelista parte de un tema ficticio que lo inserta en el campo histórico y lo obliga a no apartarse del referente. De allí las convergencias y divergencias entre archivo y texto. Se trata de un texto más ficcional porque las estrategias narrativas nos plantean límites difusos entre lo que significa la historia y lo que implica la ficción. El novelista, al presentar los hechos sin fronteras de tiempo, da a comprender que no hemos salido del ayer, que vivimos en un juego carnavalesco de disfraces, máscaras e ilusiones, y que deberíamos preguntarnos qué va a pasar en el futuro, que no es realmente futuro sino presente.

## JUAN VALDANO Y LA NACIÓN MESTIZA

Valdano pertenece a una generación de escritores ecuatorianos que ha desarrollado una fructífera carrera literaria, concentrada en la narrativa y en el ensayo. Su formación universitaria, enriquecida con aportes de la historia, ha nutrido la línea temática de sus obras: un intenso apego a los discursos históricos, marcado por preocupaciones de carácter social y cultural. Como ensayista,<sup>21</sup> Valdano ve al Ecuador como un ente histórico que se ha ido configurando por siglos entre un cúmulo de coincidencias y discordias internas y externas, en busca siempre de su definición. Reflexiona sobre las formas de cultura a partir de los valores e ideologías vigentes en nuestra sociedad. Su novela *Mientras llega el día* (1990) aparece luego de que el autor ha rondado por el panorama histórico-literario del país y, mediante él, ha cuestionado las dimensiones culturales del quehacer literario de la nación. Sus obras posteriores caminan, de forma similar, por la frontera verdad/ficción, siempre deseosas de desentrañar los resortes identitarios de la nación ecuatoriana.

---

20. Arturo Uslar Pietri, "La novela en la historia", en *Fantasmas de dos mundos*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

21. Su inquietudes culturales se plasman en ensayos como: "La nación ecuatoriana como interrogante" (1969), *Panorama de las generaciones ecuatorianas* (1976), *La pluma y el cetro* (1977), *Ecuador, cultura y generaciones* (1985), *Prole del vendaval, ensayo sobre Sociedad, Cultura e Identidad ecuatorianas* (1999), "Generaciones e ideologías en el Ecuador", (2003). A ello se debe sumar su ensayística en torno a textos literarios: *Humanismo de Albert Camus* (1973), *Léxico y símbolo en Juan Montalvo* (1980), "Introducción a la obra de Juan Montalvo" (1981), "Pecado y expiación en Cumandá: Elementos de una visión del mundo trágica" (1992).

*Mientras llega el día*<sup>22</sup> se concentra en los hechos que ocurrieron en el actual Ecuador, el 2 de Agosto de 1810. Lo que acaeció en dichos momentos, en realidad, fue la consecuencia de una serie de acontecimientos anteriores que comenzaron con la instalación de la Primera Junta de Gobierno Soberana en Quito, el 10 de Agosto de 1809. El antecedente histórico relata que en 1808 llegó a Quito a ocupar el cargo de Presidente el Conde Manuel Ruiz de Castilla, comandante del pelotón de ejecución de Túpac Amaru. El 10 de Agosto del siguiente año, un grupo de quiteños lo destituyen, le comunican la decisión y la conformación de la Junta Suprema que actuaría sin intervención de la Corona española. Meses más tarde, Ruiz retomó el poder y todos quienes habían participado en el movimiento fueron perseguidos, encarcelados y asesinados en una matanza hartamente recordada, sucedida el 2 de Agosto de 1810.

Desde Pedro Matías Ampudia, un mestizo de sólida formación intelectual, heredero y discípulo de la doctrina de Espejo, la trama hilvana una serie de acontecimientos enfocados en la búsqueda de los cabecillas del movimiento que se atrevió a deponer al representante del gobierno español meses atrás. El militar Bermúdez encabeza la persecución ya que Montejó –gobernante regente, vetusto y enfermo– es incapaz de llevar a cabo tal acometido. Mientras tanto, en el ambiente quiteño, descrito en su cotidianidad, las ideas libertarias están encendidas como mechas a punto de estallar. Personajes de distinta raigambre sienten la rabia por la prisión de aquellos líderes y desean liberarlos como parte de su sentir herido por el dominio español. Uno de esos personajes populares que destaca es Judith, pareja de Ampudia. Junto con los demás, urde una serie de hechos para liberar a Ampudia –capturado ya– y a los demás prisioneros. La recuperación de los encarcelados, sumada a la vorágine de los soldados de Bermúdez, desemboca en un cruento episodio que culmina con la muerte de muchos civiles, entre ellos, Ampudia. ¿Qué connotaciones presenta esta muerte final y los episodios imaginados por Valdano?, ¿qué novedades trae la reiteración de un hecho histórico hambrientamente visitado por el archivo?

Es importante partir del significado que tiene esta “revuelta” en la conciencia histórica ecuatoriana y con qué perspectiva encarna Valdano el acontecimiento. De hecho, la forja de la identidad de este país tiene un fuer-

---

22. Juan Valdano, *Mientras llega el día*, Quito, El Conejo, 1999.

te cimiento en este suceso. Quito, *Luz de América*, capital de los ecuatorianos, ostenta ese inmenso adjetivo apoyándose en el documento histórico que la convirtió en un pueblo precursor por antonomasia. Como hecho fundante, ha sido un acontecimiento que ha concitado también innumerables atenciones del historiador. Uno de los ejes de estudio ha sido la filiación de los protagonistas que proclamaron la Primera Junta de Gobierno en 1809 y el significado posterior del hecho. Las primeras obras históricas dieron por hecho intangible que las voces preclaras del movimiento eran nobles quiteños criollos.<sup>23</sup> Esa visión predominó por muchos años. Solo más tarde, Roberto Andrade en su *Historia del Ecuador* (1937), desde una posición menos conservadora, concluye que los verdaderos revolucionarios de 1809 fueron los sectores populares e intelectuales, y que los criollos traicionaron la causa libertaria. Manuel María Borrero, en 1962, con ocasión del sesquicentenario del 10 de Agosto, concluye igualmente que los héroes de este grito fueron “los letrados y juriconsultos, los militares criollos, la gente de poca fortuna, industria y comercio”.<sup>24</sup> No son las únicas interpelaciones, pero son las que posiblemente inquietaron más a Valdano. Y lo hicieron porque tras la filiación requerida de los verdaderos protagonistas del movimiento se apareja un conjunto de contenidos decisivos que justifican nociones de poder. Es conocido que los herederos directos o indirectos de los primeros patriotas criollos utilizaron su origen como signo de casta y prestigio, y es conocido también que las posiciones históricas muchas veces se enclaustraron en perspectivas conservadoras, defensoras de la tradición.<sup>25</sup>

---

23. Me refiero concretamente a la obra de Pedro Fermín Cevallos, *Historia del Ecuador. Resumen de la historia del Ecuador desde sus origen hasta 1845*.

24. Borrero, *La Revolución Quiteña 1809-1812*, p.7, cit. por Carlos Landázuri, “Balance historiográfico sobre la Independencia en Ecuador (1830-1980)”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 29. Quito, primer semestre de 2009, p. 173.

25. Carlos Landázuri cuenta que el oficialismo de fines del XIX trató de ignorar la obra histórica de Roberto Andrade –tildado de liberal apasionado– porque esta no situó en un papel preeminente, en el movimiento independentista, a los criollos tradicionales. Manuel María Borrero publicó *Quito, Luz de América* tiempo después y llegó a similares conclusiones que Andrade. Y “como Borrero descendía de prominentes familias coloniales, entre las que hubo patriotas y realistas, los de su clase, la de los antiguos criollos, lo podían considerar no solo enemigo sino traidor. ‘Del monte sale quien el monte quema’ habrían podido decir algunos de los que se sintieron afectados por sus escritos” (p. 173). Para colmo, por los años de publicación de esta obra (1959) gobernaba el país Camilo Ponce, conservador heredero de la vieja aristocracia. Él apoyó las

En la novela de Valdano, el movimiento pre-independientista que se narra no es visto como una manifestación de un incipiente nacionalismo americano de raíces criollas, sino como un movimiento eclosionado por el ardor de un colectivo mestizo, que busca superar viejos agravios. Aunque al principio los criollos llevan la batuta del reclamo, posteriormente ellos traicionan los anhelos libertarios:

Yo no le pediría a él ni a ningún criollo rico un solo céntimo por la causa de la revolución. Buena experiencia tuvimos con marqueses y marquesitas. Ellos atendieron más a la vanidad que a su libertad. [...] ¿Acaso el pueblo, ese pueblo sucio de los barrios de Quito no pueden hacer revolución sin contar con los marqueses? [...] el pueblo de esta ciudad no es manso ni sufridor como en otras partes.<sup>26</sup>

Tal es así que la referencia a sucesos anteriores como la revuelta de los estancos –de verdadera matriz popular– es mencionado como un importante referente. En consecuencia, y con una lúcida visión contrahegemónica, el autor parece decir que el momento que realmente merece ser recordado no es la Junta inicial promovida por criollos, sino el valor popular desplegado en los acontecimientos de aquel lejano 2 de Agosto. Y los héroes que deben recordarse no son los laudados de siempre, sino un compuesto popular encabezado por su ficcional Ampudia.

En consonancia con esa visión renovada de la historia, de la revuelta que narra la obra, surgen los personajes de la novela. Los criollos tan celebérrimos actúan, en la obra, como personajes secundarios. Los protagonistas son mestizos, indios y gente del pueblo. El que encabeza el reparto es Pedro Matías Ampudia, hijo de padre español y madre india. Nació en una cuna totémica, en medio de cerros y apadrinado por el fuego de los volcanes. Su protagonismo viene a representar a todas las voces medias, gestoras de la epopeya que marcó el paso hacia lo que más tarde sería la independencia definitiva. Con esta figuración, Ampudia, el protagonista de la obra y quien

---

tesis en contra de esta obra y, conjuntamente con el Ministro de Educación, se encargó de “defender la tradición” buscando amparar “los ejemplos que nos da la historia y que son constitutivos de nuestra nacionalidad” (p. 173). La Academia Nacional de Historia dio un dictamen opuesto a la obra de Borrero y otras visiones revisionistas permitiendo con ello el rescate de la tradición creada por Pedro Fermín Cevallos.

26. J. Valdano, *Mientras...*, p. 93.



ejecuta y sufre la mayoría de las peripecias, sería el representante de lo que Lukacs denominó el “héroe mediano”,<sup>27</sup> un personaje que se encuentra entre el individuo que se esconde en la masa y el prócer de la nación recordado por los libros oficiales. Los otros héroes que merecen recordarse son también populares. En ese conglomerado resalta la astucia de Judith para reprimir las fuerzas coloniales y atacarlas desde sus puntos débiles: arrogancia y lujuria. Los mestizos Florencio; Pacho, el sacristán; Pablo Salas, el escultor de oficio; y todas esas mujeres de fe quienes convocan a esas voces marginales que la memoria oficial olvidaba y que Valdano celebra. El autor no olvida mencionar a un personaje indígena, Julián, mensajero discreto, iluminado, es recreado como un actor con clara conciencia de su condición y del significado de la revuelta pre-independentista: “Todos los indios, queremos dejar de ser bestias de carga y si la revolución es libertad [...] hay esperanzas de que los indios volvamos a ser humanos”.<sup>28</sup> Tan clara es su percepción de los hechos que, cuando comprende que los ideales de todos los indígenas se secundarizan, deserta de las lides de los mestizos.

La importancia de estas alusiones es que coinciden con los modernos estudios históricos que destacan cómo el Quito de ese entonces se movió con el vaivén que la agitación social colectiva produjo. En efecto, este período que se extiende hasta 1812 tiene como seres hegemónicos a los habitantes de los barrios populares poblados de mestizos y de indios, “en especial San Roque, San Blas y las carnicerías, en la actual Plaza del Teatro”.<sup>29</sup> Valdano logra captar esa imagen de convulsión con su texto:

Grupos de vecinos de cada barrio se han reunido secretamente y a puerta cerrada en conventos. Todos se preparan para este viernes. Los herreros están forjando lanzas, espadas, picas, machetes, cuchillos. Los armeros están desherrumbando trabucos, fabricando escopetas y los sastres

---

27. Cit. por Claudio Maíz, “Releer la historia. La novela hispanoamericana de la conquista”, Cuyo, CONICET, 2003, p. 161.

28. J. Valdano, *Mientas...*, p. 76.

29. “Efectivamente rara puede suceder que trastornado el orden antiguo por la exaltación de los ánimos, dejen de cometerse los delitos que son consiguientes al frenesí de un Pueblo que habiendo roto el freno de la obediencia, da un libre vuelo a sus pasiones” (Cristóbal Garcés, en su testimonio sobre la época, *Expediente* 12, p. 225 cit. por Pablo Ospina Peralta, “‘Habiendo roto el freno de la obediencia’. Participación indígena en la insurgencia de Quito, 1809-1812”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 29, Quito, I semestre de 2009, p. 73.

han dejado sus obras habituales y ahora se han puesto a hilvanar banderas rojas. Quito se ha convertido en una gran fábrica de la revolución.<sup>30</sup>

Este ambiente de agitación social que alcanzó hasta la instalación de la Segunda Junta Soberana, según lo dicen las fuentes, vio morir a centenares de personas en las calles de la ciudad. La obra rinde culto a esta presencia al asignarle una preeminencia notable y al concebir su texto desde la conmoción que generaron los eventos del 2 de Agosto, sustrato de los acontecimientos posteriores. Un procedimiento retórico ayuda en esta evocación: la presencia de las coplas que inauguran cada capítulo. Muchas de ellas son de extracción eminentemente popular. Son voces anónimas posibles –y reales– que circularon por la capital y están llenas de ese sentimiento de rebeldía, de sapiencia, instigadoras por ese carácter y presentes por ese efecto.

Pero Valdano no busca crear una visión idealizada de los mestizos con el protagonismo que les asigna. También destaca ese otro lado, el oportunista y vivaracho, el ruin y cobarde, representado con especificidad en la vieja Candelaria, el bachiller Guzmán y Melchor. Recordemos que el mestizo no existe como un bloque homogéneo, ya que no solo puede ser entendido como una categoría biológica sino también social y cultural, vacilación que toma en cuenta el novelista. Como categoría identificatoria, el término está cargado de bipolaridad y contradicciones que el autor muestra al traer a colación ese sentimiento de vacilación, de duda, de identidad conflictiva, que marca las acciones de sus personajes. Por eso mismo, esos “otros” mestizos demuestran que la conciencia revolucionaria no calaba por igual en todos los grupos y que, unos cuantos (¿muchos?), podían sacrificar todo el afán común por sus empeños personales. Candelaria, Celestina infortunada, es presa todavía de una ideología colonial dependiente a medio camino con las nuevas inquietudes –como el personaje de Rojas, lleno de manchas medievales– y que exhibirá con ello toda la mentalidad conservadora posterior. A través de Guzmán, el ilustrado, el que antepone Bachiller a su nombre, Valdano presenta una muestra literaria de cómo la incertidumbre identitaria<sup>31</sup> (ese enfrentamiento entre el ser y la apariencia) podría ser resuelta con

---

30. J. Valdano, *Mientras...*, p. 154.

31. “En la sociedad colonial quiteña, criollos y mestizos, sin pretenderlo ni saberlo, resultaban ser trasuntos de los patéticos personajes de la picaresca española. Y es que entonces –como ahora– el adoptar un disfraz, aquel que a cada uno le conviene, no solo llegó

el uso del disfraz, una estrategia que permite ocultar el verdadero rostro. Herencia patente de Icaza, este chulla asume su identidad desde el arte de la simulación, entre el ser y no ser. Con ello, Valdano configura una sociedad plural, donde las formas de asumirse y entenderse se diversifican y, sobre todo, da a entender cómo adquirir esta conciencia establece las bases ideológicas de la emancipación de las colonias.

Para explicarlo mejor regreso a la novela. En ella leemos que, pese a la autopercepción manifiesta de subyugación que sienten las clases mestizas, se encuentra el dilema constante de la autodeterminación del mestizo, que divaga entre la matriz nativa y la matriz colonial. El mestizo es entendido como el ser bastardo que no sabe si amar su origen o aborrecerlo. Pedro Matías ayuda de manera precisa al autor para examinar estos resortes. El novelista lo trabaja –intencionalmente entiendo yo– desde la complejidad de su identidad. En momentos de la narración pone en su boca la irrefutable conciencia de su ser mestizo: “Resulta evidente que no soy un hispano como mi lejano abuelo, don Juan de Ampudia; ni tampoco soy un indio como mi antepasada mama Nati”.<sup>32</sup> En otros pasajes, Pedro Matías se asume como criollo: “Él me miró sorprendido, pues no era usual que un chapetón o criollo ofreciera su mano a un indígena”,<sup>33</sup> e incluso se describe como descendiente directo de una virgen del sol.

La evocación identitaria atestigua el verdadero sentido de libertad que añoran las nacientes repúblicas, porque ¿qué significa para un americano mestizo emanciparse, como hijo rebelde, de los lazos maternos?, ¿puede en realidad hacerlo?, ¿de qué o de quién busca marcar distancia? Independencia o justicia, he aquí los móviles de la acción revolucionaria. Valdano se inquieta con su personaje porque desea precisar si la independencia debe ser tomada como un afán de justicia –que busca el mestizo por no ser tratado igual que un español–, o si es un sentimiento de venganza el que lo alcanza por todos los desórdenes que sufrió su progenie, su parte india. Luego analiza que la independencia no puede ser entendida como justicia porque para el indio no existe cambio en su condición, y que no puede ser venganza por-

---

a ser un arte –el de la simulación– sino que además se convirtió en una suerte de ética de emergencia, en una necesidad de supervivencia”. (Juan Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2006, p. 124).

32. J. Valdano, Juan, *Mientras*, p. 85.

33. *Ibid.*, p. 79.

que, como dice el padre del personaje, un Ampudia no puede vengarse contra sí mismo. Esta incertidumbre es muy similar a la que vive el Miranda de Romero según lo revisado. Pedro Matías resuelve el dilema desgajándose de ambas sangres, llegando a convertirse en un *huérfano* de todas las sangres. En su resolución fue factor importante Eugenio Espejo. Aquel, un precursor ilustre de la independencia del país, emergió como sombra del pasado, y en el delirio y éxtasis de Ampudia le hizo entender que esas contradicciones y las sombras inicuas del pasado son las que deben eliminarse: “Hay que exorcizar a los demonios que surgen de las sombras del pasado, solo así se puede empezar el nuevo camino de libertad”.<sup>34</sup> Quizá, de esa manera es cómo Valdano entiende el sentido de la independencia en nuestro presente. La orfandad que él concita en Pedro, explicada y justificada históricamente, ayuda en la emancipación. Al apuntar que en la sociedad colonial ese sentimiento de ausencia del padre era sostenido por el indio, el mestizo y el criollo, y que la sociedad misma se sentía ilegítima<sup>35</sup> (el indio lo era porque se había quedado sin su gran protector inca, el criollo porque constataba cada vez que su “madre patria” no lo trataba con la deferencia que él aspiraba, y lo era el mestizo por la literal ausencia del progenitor quien debía cubrir su desliz con la india), invoca una ambición profunda de dejar de serlo. Luego, la orfandad es la piedra que dará sostén al nuevo orden, porque implica superar los vestigios de ese olvido paternal y configura a un nuevo ser, a un ‘otro’ renovado que labra su propio destino y forja una nueva filiación, de esa manera deja salir el agua estancada de sus angustias que por tanto tiempo le habían impedido caminar. Vista así, la novela paraleliza el movimiento político –Independencia– con un movimiento cultural –mestizaje– para desarrollar una conciencia crítica de lo nacional, que parte de la autoidentificación del yo frente a la alteridad y se constituye de esta manera en una estrategia cognoscitiva y ontológica del ser.

Temporalmente hablando, la novela establece un diálogo constante entre el presente de los personajes y su futuro, tiempo que es el presente del lector y, en algunos momentos, también del narrador. En otros episodios, incluso se pierde la línea que separa el presente del futuro, presente que es para nosotros pasado. Esta conversación de los tiempos puede ser seguida por

---

34. *Ibíd.*, p. 286.

35. J. Valdano, *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, p. 129.

dos caminos. El primero, nos lleva a considerar la historia de lo nacional desde un pasado que ha seguido una ruta que no puede obviarse para continuar transitando por él. No se trata de un sentido teleológico, sino más causal, puesto que ese trecho común nos aúna con el pasado. El segundo trayecto busca dejar claro el peso de aquellos momentos germinales en la conciencia de los ciudadanos: recordando a los héroes se mitifica su acción y se los convierte en seres que todavía modelan a los ciudadanos del presente, así lo leemos bajo las letras de un claro anacronismo: “Es posible que morir por una causa justa no sea morir del todo. Al menos nos recordará la posteridad”.<sup>36</sup>

La obra de Valdano, para culminar, está más concentrada en un punto geo-político, a diferencia de la de Romero, porque establece su bastión con exactitud. Con tal visión, ancla la fundación de la nación ecuatoriana desde la memoria de los sucesos trágicos de 1810, no desde el orgullo de la Primera Junta Soberana. Este dolor está fraguado con preeminencia por la sangre de la población común, mestiza, chola, que circunda la ciudad y, por supuesto, la de los criollos. El heroísmo, las virtudes y los sacrificios de los ancestros de los quiteños se convierten en una gesta que enriquece, renueva y afirma como grandioso el tan mentado Primer Grito de Independencia no por los orígenes que lo instalan, sino por el despertar que propicia en un colectivo. El hecho es digno de rememorarse en cuanto confirma el rol de la capital en su condición de pionera y en cuanto considera un interesante punto de vista sobre el significado de la gesta independentista: “es necesario expulsar la colonia de nuestras almas. Liberarnos de ella, con todos sus prejuicios y taras, debe ser también liberarnos de una parte odiosa de nosotros mismos”.<sup>37</sup> Pensar la Independencia desde una visión contrahegemónica, es ya pensar distinto.

## **BOLÍVAR: LA EPOPEYA FUNDANTE DE PAZ**

Para Germán Carrera Damas, Simón Bolívar protagonizó las páginas independentistas de su época, y las sigue protagonizando, gracias a dos razones básicas: por sintetizar en una fórmula propia las teorías de la independen-

---

36. *Ibíd.*, p. 202.

37. *Ibíd.*, p. 297.

cia de las colonias españolas en América y por llevar a la práctica, con éxito, la estrategia militar y política que culminó con la dominación española.<sup>38</sup> Esos méritos han enaltecido la figura de Bolívar y han llevado tras él un culto interminable que refulge insistentemente en las celebraciones del bicentenario. Esa aureola es la que rescata para la literatura el colombiano Víctor Paz Otero (Popayán, 1945), profundo admirador de Bolívar a quien calificó como “el único y gran mito de los latinoamericanos; el tema histórico por excelencia”.<sup>39</sup>

A *grosso modo*, su proyecto literario está embebido por la magnificencia bolivariana, motivo que lo ha llevado a representar al héroe histórico en sus diversas dimensiones. *Bolívar. Delirio y epopeya* (1997) encarna una grandiosa biografía en primera persona de Simón Bolívar, digo *grandiosa* por la magnitud de su trabajo, por el hilván de fuentes históricas que atraviesa la novela, y por el aliento humano que pesa sobre la figura del protagonista. Esta preferencia por un héroe particular de la Independencia lo asemeja a Denzil Romero. Cito, de igual manera, sus restantes obras remitidas en torno a este personaje: *La agonía erótica de Bolívar, el amor y la muerte* (2006), *La otra agonía. La pasión de Manuela Sáenz* (2006) y la última de sus obras: *Bolívar, el destino en la sombra* (2007), todas ellas ansiosas por reescribir los ámbitos más privados del héroe. La restante producción de novelas históricas de Paz trata igualmente también sobre héroes de la Independencia: *El demente exquisito* acerca de Tomás Cipriano de Mosquera, *El Edipo de sangre* trabaja sobre José María Obando y *Las penumbras del general: vida y muerte de Francisco de Paula Santander*, sobre el némesis y antítesis de Bolívar. El manejo del escritor, dentro de esos tiempos y en torno a esos límites humanos, lo explicó una vez Paz, obedece a un proceso de continuidad, para entender el fenómeno histórico del siglo XIX en Colombia.

Paz Otero ingresó en la escritura de producciones ficcionales con base histórica a partir de los años noventa. Su dilatada producción previa trabajó en los espacios de la palabra a través de la poesía. Desde 1975, fecha de su primera publicación aparecida en Bogotá, hubo de alimentar su obra con la imagen recurrente del tiempo que luego trasladaría a su narrativa. Aquella cons-

---

38. Germán Carrera Damas, “Bolívar, la revolución de la Independencia y la creación del sistema Republicano”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 29, Quito, I semestre de 2009, p. 79.

39. En una entrevista para el diario *El País*, referencia: [www.elpais.com.co/historico/ago222009/VIVIR/far2.html](http://www.elpais.com.co/historico/ago222009/VIVIR/far2.html)

tante, más las inquietudes que sus estudios en Sociología anidaron en él, configuraron un autor cuya narrativa hurgó en la historia, despojada de giros técnicos. Con su primera novela, *La eternidad y el olvido* (1993), recorrió los espacios de la ciudad natal con un anhelo biográfico que luego depositaría con fuerza en las novelas que la siguieron. Esa fusión historia/literatura se convirtió en el centro de su creación: “Ante todo, soy escritor de temas históricos a los cuales doy tratamiento literario. Lo cual no excluye el rigor al investigar”.<sup>40</sup>

La novela de nuestro análisis, como ya indiqué, es una biografía extensa de Bolívar. Se divide en dos partes. En la primera, describe a breves rasgos la infancia de Bolívar, luego prosigue para relatar con más detalle su juventud, hasta la muerte de su esposa y el viaje de Bolívar a Europa en 1803. La segunda parte (subdividida en seis capítulos), mucho más extensa, invoca la incursión de Bolívar en la vida militar y política. El carácter biográfico constituye el eje del relato que se paraleliza, obviamente, con el proceso de separación de las colonias. El Libertador testimonia desde primera fila los hechos tortuosos y ambiguos que enmarcaron la independencia latinoamericana hasta el momento de su muerte. El último capítulo del libro, “La agonía erótica”, está relatado bajo la forma de una enorme epístola dirigida a Manuelita Sáenz. En ella, Bolívar hace una síntesis de lo que significó su vida política y sentimental, desde una visión sobrecogedoramente humana. Prima un tinte de melancolía, impotencia y desesperanza frente a la contemplación de la caída de su proyecto político.

Una de las características fácilmente perceptibles en esta novela es que Paz no se aleja de las fuentes historiográficas que giran alrededor de las biografías existentes sobre Bolívar. Más bien, la obra inserta de manera explícita cartas escritas efectivamente por el Libertador. De esta forma genera un diálogo intertextual que liga a la historia con la fabulación y exhibe con ello la marca de dos entradas convergentes. La incrustación de los textos de Bolívar incluso ocurre dentro de la misma narración, esto es, mezclada con la ficción. Y no solo se juega con el archivo sino también con el mito fabulado alrededor de Bolívar lo que convierte a la obra en una doble ficción cuyo resultado da, curiosamente, una sensación de realismo. A la vez, genera en el lector un juego fenomenológico inconsciente entre lo que es realidad y lo que es ficción, entre sentimiento vital y fantasía, entre verosimilitud y certeza.

---

40. *Ibid.*

La construcción cronológica del punto de vista narrativo hace de la obra una biografía novelada muy cercanamente ligada al testimonio, reforzada por el uso de la primera persona. La novela parte de la imagen consolidada en el imaginario para indagar en posibles circunstancias específicas que hubiesen actuado como atenuantes en la vida del Libertador, buscando precisar sus sentires más profundos dentro de toda su lucha. Es allí donde se finca el trabajo del novelista: bucear en las varias y aún contradictorias posibilidades que tal figura le ofrece.

Al imaginar el proceso independentista desde el personaje de Bolívar, Víctor Paz invita a importantes transacciones con el lector. Inicialmente está el rescate de la figura de Bolívar como el héroe de los héroes, pero mirado desde una visión más humana, con sus triunfos y bemoles. La obra, como balance, reverencia a este enorme personaje. No se detiene a pensar en la personalidad contradictoria del héroe, únicamente menciona ese calificativo de Bolívar como una nota consustancial de su personalidad. En otros acontecimientos polémicos como el intento de asesinato que le prodigara uno de sus esclavos, prefiere cruzar únicamente por la vereda del protagonista. No tiene por qué hacerlo, así son las individualidades: presa constante de dos angustias, ilusiones, esperanzas, cuántas veces contrastivas.

El título de la obra concita un destello de admiración: epopeya y hazaña de un ser heroico. Trabajar desde la magnificencia del héroe supone marcar distancia de producciones previas (me refiero concretamente, como ejemplos, a la obras de Fernando Cruz, 1985, y a la de Gabriel García Márquez de 1989)<sup>41</sup> –todavía resonantes–, que habían acompañado a Bolívar en sus momentos postreros. El campo semántico formado estaba lleno de desesperanza y pesimismo: enfermedad, impotencia, vómito. El punto era la gloria esfumada del Libertador, aunque García Márquez nos muestre “a un Bolívar que tiene más ganas de vivir que de morir [...] más ganas de volver al poder, y de luchar por la integridad una última vez, que aceptar el exilio resignándose a ser un cadáver político”.<sup>42</sup> En todo caso, por lo menos esta última, se trata de una obra que descubre una selección de eventos que evoca el pasado de

---

41. Incluso frente a textos todavía anteriores, como el de Ricardo Palma quien en *Tradiciones peruanas*, lo describió desde su fama de mujeriego y de Don Juan y bajo una poética de la derrota.

42. María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI Editores, 1996, p. 171.



gloria de nuestro héroe “desde un presente de involución, proscripción y pérdida –la pérdida de la identidad como libertador y militar, la pérdida de la gloria y el poder, la pérdida de los archivos, de su séquito, la pérdida de la credibilidad, la pérdida de su potencia sexual, la pérdida de la salud y de la vida–”.<sup>43</sup> En la novela que estudio, el autor busca equilibrar el peso del fracaso de la utopía política de Bolívar –también trabajada como parte del delirio– con las hazañas y la grandeza de las concreciones que consiguió.

Para el efecto, el carácter épico de la acción de Bolívar se resalta. La imagen brindada es la del héroe preclaro de la gesta independentista cuyas cualidades son necesarias invocar nuevamente, esta vez para llegar a la conciencia de los ciudadanos del presente. Sus virtudes son sus cualidades morales, dignas de emular: “Le perdoné la vida. ¿Debí hacerlo? Sí, quise y pude hacerlo. Quizá para que los siglos recuerden que el perdón purifica al ofendido y nunca al ofensor”.<sup>44</sup> Bolívar es el impoluto, ya que los canallas, los hipócritas y los simuladores, los que traicionan y tergiversan la íntima voz de la conciencia, pecan, pero él mismo, lo afirma, no lo hace. El intelecto de Bolívar se agiganta cuando dictó la célebre “Carta de Jamaica”: “Dictarla sin consultar un solo documento, solamente hurgando la profundidad de mi alma, como convertido yo en un instrumento de una escritura que podría venir de otra parte, como si fuese un maravilloso engendro del delirio”.<sup>45</sup> En las páginas de la novela, Bolívar es descrito siempre con la conciencia de su misión libertaria, autoidentificándose como héroe en muchos pasajes. Considero que todo ese imaginar y despertar glorioso del héroe, pese a lo que en la práctica significó su proyecto, podrían resumirse con las palabras que Paz puso en él:

Pero yo era ese Bolívar que, vencido y todo, continuaba vivo e imaginando que la maldita y esplendorosa gloria, como las sirenas del inmortal Ulises, estaban allá en el próximo horizonte y me esperaban para amarme. Y yo, Simón Bolívar, el delirante y maldecido, resucité por mi propio esfuerzo y grité para dar testimonio de mi razón extraviada y para seguir gritando que estaba vivo y solo y que triunfaría. Y que con *mi lucidez de loco* proclamaba que benditos los que sueñan porque solo de ellos serán la gloria y el futuro.<sup>46</sup>

---

43. *Ibid.*, p.183.

44. Víctor Paz, *Bolívar. Delirio y epopeya*, Bogotá, Villegas Editores, 2008, p. 589.

45. *Ibid.*, p. 299.

46. *Ibid.*, p. 332. Las cursivas son mías.

Nosotros, los lectores de hoy somos ese próximo horizonte y hemos resucitado su figura porque creemos, como él lo dijo, que su lucidez podría ayudarnos en el empantanamiento político del presente. Pero reparemos en la cursiva de la cita.

Como héroe, las acciones de Bolívar oscilan dentro de un plano anti-tético. Dos cualidades lo definen: cordura-delirio, lucidez-locura. Tal parece que los linderos entre lo uno y lo otro tienen instancias poco precisas y, a veces, carecen de límites. La magna tarea de la Independencia que el protagonista ejecuta obedece a designios que la lógica imperante no comprende, pero que el delirio de Bolívar captura: “Ese era parte de mi drama: soportar el peso de mi propia e intimidante lucidez, una lucidez que era la resultante de haber perdido o extraviado la razón. La lucidez, mi propia, íntima y visceral lucidez era mi demencia y mi delirio”.<sup>47</sup> ¿Cómo entender esa lucidez irracional?

Con tal etopeya, Paz logra capturar esa visión contrapuesta que se tenía del Bolívar real (por un lado tenía el carácter de un revolucionario y por otro, el de un conservador). Por tanto, las dos lógicas convergen y divergen en el Bolívar del relato sin contradicción. Es lúcido y orate. Es libre y está condenado, su libertad *era aceptarlo*. El delirio del capítulo final entonces bien puede ser el signo de su lúcida conciencia que desarma otras verdades. Y su racionalidad solo esconde un afán que destella por lo utópico.<sup>48</sup> El paradigma resultante representa un mundo al revés, y actúa como un instrumento de subversión estética que, a su vez, es el fiel reflejo de la subversión del orden político que plantea Bolívar, y revela todas las contradictorias miradas del héroe. Es la locura lúcida de la que hablaba Erasmo de Rotterdam.

Pero, ¿cómo entender la locura de Bolívar? En los límites de la guerra y la política. Fuera de ellos, es una persona con sensatez, tolerancia, generosidad, ilustrado por completo. Es cuerdo. Eso le permite hilvanar sus aventuras y dar sentido a sus pretensiones. Su locura consiste, pues, en un recurso vital que lo aleja de una estancia vulgar. En el fondo, su locura es mani-

---

47. *Ibid.*, p. 328.

48. G. Carrera Damas explica que Bolívar, en la práctica, estaba lleno de ideales verdaderamente novedosos pero también “no vaciló en expresar ese temor en lo concerniente al cambio político cuando, a su juicio, este se despegaba de la realidad y se iba por las nubes de los principios y las teorías, comprometiendo con ello el curso de la guerra, o poniendo en riesgo mayor los fundamentos de la sociedad, que era necesario y urgente restablecer” (“Bolívar, la revolución de la Independencia...”, p. 83).

fiesta ante situaciones de intensa carga afectiva que quiebran transitoriamente su “normalidad”. Lo sentimos más –producto de esta adjetivación– como una personalidad obsesiva, con una idea fija que tenazmente lo asalta, por un carácter perfeccionista y rígido, preocupado por detalles y reglas, y pletórico de seriedad y buenos propósitos.

La contradicción y convivencia de lógicas continúan para meditar sobre el sentido de la trascendencia y gloria de Bolívar. Es una lógica difusa porque, por un lado, el Libertador alcanzó el poder sumo y, por otro, la gran derrota. Luego, otra vez emerge el signo de la locura originado por un delirio acosador que no logra asir el triunfo que existe pero que no se ve: “Horas y horas de esta cantaleta *alucinada* que terminaba repitiendo que Simón Bolívar, el engendro de las tempestades, era buscador de la gloria porque la gloria era todo y nada”.<sup>49</sup> Se patentizan entonces los pesares de Bolívar. Su lucha se transforma en una tentativa fracasada, en el símbolo de la frustración de todos los esfuerzos humanos. De sus palabras se desprende un pesimismo radical sobre el futuro de su plan político. Al fracasar en su intento, está dejando entrever que las posibilidades del ser humano tienen siempre un límite, que la condición humana es dramática y trágica, definida por la intrascendencia. Pero el anhelo de gloria, de igual forma, entrega también una imagen del hombre que lucha afanosamente por hacer triunfar sus anhelos de trascendencia. Constituye la encarnación del ser y del existir mirados desde la perspectiva existencialista (“el hombre no es otra cosa que lo que él se hace”). Bolívar necesita la gloria de sus acciones para trascender. La gloria de Bolívar que se esfuma es una visión coincidente con las obras precedentes. El Libertador se pierde en su sueño buscando algo que no existe. Pero esta gloria esquiva, según Paz, no anula el carácter de epopeya de la hazaña.

¿Es así como entenderíamos a la Independencia?, ¿como una gran hazaña sin consecuencias palpables? ¿Cuál es el sentido de la permanencia de Bolívar en el ideario americano? Responder las interrogantes coadyuva en nuestro estudio para entender qué ideas se derivan del Bolívar ficcional cuando este otea el proceso emancipatorio.

Frente a este tópico, la novela representa muy de cerca lo que las fuentes históricas citan sobre Bolívar: su plan político, su estrategia militar, sus contactos realizados. Paz introduce un elemento adicional, más privativo. De

---

49. V. Paz, *Bolívar. Delirio y epopeya*, p. 348. Las cursivas son mías.

manera análoga a lo que presenta la novela de Valdano, el movimiento político también se cruza con nociones identitarias, y con la posesión del espacio. La Independencia se asume como la culminación de un largo proceso en el cual los latinoamericanos deben tomar conciencia de su identidad y cultura. En este sentido, y bajo la reflexión del Bolívar ficcional, la filosofía de fondo que empuja a la libertad se encuentra con contradicciones profundas: “Americanos por nacimiento y europeos por derecho nos hallábamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, en oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado”.<sup>50</sup> En efecto, se trata de un extraordinario caso de emancipación que se basa en el deseo del dominio y posesión de tierras otorgado por el derecho de nacimiento y negado por la herencia de la sangre. A la vez, presenta una visión elitista, que refleja la visión criolla que dominó los procesos emancipatorios y bajo cuya conciencia actuó Bolívar. La Independencia es concebida como parte de un movimiento engendrado bajo la influencia de la intelectualidad europea, desencadenado por la élite criolla y conseguida con la sangre de mestizos, indios y negros. El protagonismo no es solo de Bolívar. Todos esos héroes anónimos son laudados: “Por eso evocar esos momentos trágicos y amargos es volver a tributar [...] un callado y respetuoso homenaje de absoluta y sincera gratitud a la generosidad ilimitada y el valor inconcebible de esos seres sencillos, que son los que en definitiva han hecho posible el sueño de una libertad”.<sup>51</sup>

De igual forma, el autor entiende que el proceso independentista inicialmente se ejecutó como una forma de mantener la soberanía de las colonias americanas frente al dominio que ejecutaba Francia en España. En la misma línea, aprecia que fue el posterior desencadenamiento de los hechos lo que dio lugar a que lo ocurrido en América tuviera sus propios resortes. Lo hace desde el espacio plural de las cuatro naciones andinas actuales, inauguradas por su mano. El Bolívar ficcional recalca constantemente que los dueños de la revolución independentista eran los señoritos ricos, los mantuanos, los criollos. Aquí cabe advertir que, en la vida real, el Bolívar histórico se apoyaba en esta clase social y política para estructurar el futuro gobierno de las colonias. Destaca Carrera Damas que él desconfiaba de “la capacidad

---

50. *Ibid.*, 521. Texto efectivo proclamado por Bolívar el 15 de febrero de 1819 ante los congresistas de Angostura.

51. *Ibid.*, p. 369.

política, y aun [de] la conducta social del pueblo, y sobre todo del que consideraba su instrumento disolvente, la democracia”.<sup>52</sup>

Bolívar explica, sobre todo, con reiteración profusa, cuáles son las verdaderas bases que deben dar forma a las neo-naciones. El apego a las fuentes es casi fidedigno. El ideario político que se describe incluye una organización que atañe a todos los sectores sociales bajo una perspectiva especial para dar forma política a las colonias liberadas –diferente a la que trazan otros líderes del proceso–. Su retórica discursiva, además, considera que la libertad implicaba la incorporación de los indígenas y negros a las nuevas repúblicas, con todos sus derechos. Su interés se centró en el fomento y el estímulo de la educación a la cual consideró como el verdadero instrumento para alcanzar y propiciar la igualdad social. Es, por así decirlo, la parte activa y esencial de la libertad humana. El que no se hayan concretado los planes de Bolívar fue el gran fracaso y la germinación de la soledad a la que él tanto se refiere. La pasión insobornable de él sería el sueño de una América libre a la cual, como él explica, se había encadenado.

En la novela, el delirio de Bolívar –esos momentos de lucidez irracional– nos devuelve al presente con mayor claridad y alude –igual que en las novelas leídas anteriormente– a la conexión presente/pasado que da forma a este resucitar de la novela histórica. “¿De qué está hecho este ayer que vuelve? ¿Qué es esta mañana y esta tos que tal vez ya ha sido? ¿Cuál es el tiempo real y verdadero de esta vida y de esta muerte que acontece?”<sup>53</sup> Nuevamente el traslape de tiempos parece decir al lector que la obra referida al pasado debe leerse en el presente y que el pasado avanza hasta el presente en un solo tiempo, demostrando lo acertado de la tesis de Collingwood: “Toda la historia es historia contemporánea”.<sup>54</sup> Más adelante, la alusión temporal se paraleliza con una preocupación ontológica: “¿Acaso el tiempo no podría ser el que escribe a ciegas las tragedias? Si no fuese así, siempre sabríamos lo que verdaderamente somos, pero de verdad dime, ¿cuándo y cómo somos auténticamente lo que somos?”<sup>55</sup> Esta representación del tiempo acentúa un carácter agónico, casi apocalíptico, atenuado por

---

52. G. Carrera Damas, *op. cit.*, p. 85.

53. V. Paz, *Bolívar. Delirio y epopeya*, p. 643.

54. *Cit.* por Javier Lasarte, en “La patria es como las mujeres: la Independencia entre el gran hombre y la barbarie en *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri”, Ponencia leída en el V Congreso de Historia, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, p. 6.

55. V. Paz, *Bolívar. Delirio y epopeya*, p. 601.

la duda extrema de la imposibilidad del conocimiento. Al igual que la gloria, el ente en sí mismo parece existir en un plano ideal. Y como el tiempo presente es el que sugiere la lectura, el carácter dubitativo alcanza a nuestros días. Se reitera ese deseo de aprovechamiento ontológico de su existencia y un balance de su figura a través del tiempo.

Las reflexiones temporales de la obra se concentran en la trascendencia y en el significado de la figura de Bolívar, una tónica que acompaña las distintas dimensiones novelísticas de esta obra. Cuando el Libertador asegura que: “Me acosaba el presentimiento de que cualquiera que fuese el tiempo que me hubiese sido dado sobre la tierra, moriría ignorando en qué consistía la esencia de ese drama de haber sido yo mismo”,<sup>56</sup> su carácter heroico se adosa de nuevos matices y su atemporalidad refuerza las nociones de mito que siguen constituyendo y reelaborando la figura de Bolívar. No se discute su grandeza, sino que se abre el debate sobre cómo entender el significado de su aporte. Paz brinda una imagen de un Bolívar incomprendido incluso por sí mismo.<sup>57</sup>

En resumen, la representación de Paz –en su bamboleo temporal– se centra en la figura capital de la Independencia. Lo considera el paradigma heroico, cultural, capaz de legitimar con fuerza los nuevos presupuestos de decolonialidad que deberían manejarse en las actuales naciones andinas. Bolívar es tomado como un modelo propulsor, como la bandera de lucha cuya marcada contradicción ejemplifica el carácter contrapuesto que ha sostenido a los procesos independentistas. Vistas las coyunturas humanas y políticas de las distintas componendas que actuaron en ella, sobresale ese carácter inasible. Tal y como la gloria de Bolívar, la Independencia se muestra inacabada, en construcción, desviada de sus iniciales propósitos, arrancada de la línea teórica que organizaba los presupuestos. La performatividad que genera Bolívar para las nuevas naciones se valida hoy. Bolívar es la instancia que permite la reflexión porque él diseñó la nación que quería, para compa-

---

56. *Ibíd.*, 467.

57. Mora, en su texto “Bolívar. Escritor ante el espejo de la crítica” (1999), explica que Neruda llegó a decir de Bolívar: “Yo conocí a Bolívar una mañana larga en Madrid, en el Quinto Regimiento. Padre –le dije– ¿eres o no eres? ¿O quién eres? Y, mirando el Cuartel de la montaña, dijo: Despierto cada cien años, cuando despierta el Pueblo”. Nuevamente ese ser o no ser, una búsqueda ontológica que dibuja a un Bolívar atemporal, casi mítico, por no decir completamente mito.

larla con la nación que hoy tenemos. La herramienta que nos entrega para la reflexión es invaluable.

## IDEAS FINALES

De manera general y como idea final, el corpus que he visitado me permite sugerir que en la novela histórica que aborda la temática de la Independencia, persiste la intención de leer tales acontecimientos a través de próceres exhaustivamente mencionados por la Historia Oficial: Bolívar, Miranda, Espejo..., pero bajo nuevos planteamientos. En primer lugar, porque el tono épico del discurso de poder con el que nació la temática se modifica hacia un nuevo sentido de heroicidad y, por otro lado, porque la adscripción de las obras a la nueva novela histórica configura una manera diferente de relatar.

La persistencia de los próceres de la Independencia ordena las novelas desde la visión del personaje. Esta peculiaridad es la herencia del género histórico y nace del deseo de “enfrentar al presente con grandes figuras ejemplares del ideal humanista como modelos, como precursores vivos y resucitados de las grandes luchas actuales”.<sup>58</sup> Desde el buceo de la interioridad de estos seres –con fuerte sentimiento melancólico–, se indagan las motivaciones, alcances, límites, triunfos y desengaños de aquel período histórico. Al igual que las primeras narraciones de esta temática, los protagonistas continúan asumiendo rasgos notables, siguen siendo héroes por antonomasia. Ellos no han mutado de su condición de genio, de aporte consagrado a la historia de la nación. El propio Romero explica este sentido de admiración todavía preponderante al hablar sobre Miranda: “Los Héroes... son los que logran sobreponerse a la mediocridad del entorno; los que se imponen al respeto de los extraños con esfuerzos de proezas y actos extraordinarios; los que después de muertos, despiertan las loas de los poetas”.<sup>59</sup> Pero el héroe contemporáneo es distinto al decimonónico, se trabaja bajo nuevos resortes porque las nuevas generaciones los quieren con valores distintos: más humanos, más cercanos, asibles, con debilidades y fortalezas. Estamos

---

58. G. Luckas cit. por C. Maíz, “Releer la historia...”, p. 377.

59. Denzil Romero, *Diario de Montpellier*, cit. por Roberto Lovero, “A diez años de Denzil Romero”, versión electrónica: <http://literanova.eduardocasanova.com/index.php/2009/08/15/a-diez-anos-de-denzil-romero>

hablando de una dinámica donde los personajes pierden el poder simbólico dado por una ideología particular moldeada desde arriba, para transformarse desde su complejidad humana en testimonios más humanos de una lucha. El culto a los héroes exige actos repetitivos de alabanza, la literatura se los ha entregado mostrando esta vez a un ser masculino (con mayor preponderancia), prendido de saber, con un destino único, mestizo o criollo de acuerdo al contexto, forjador de grandes ideas, frustrado hasta cierto punto, amante, con debilidades y contradicciones.<sup>60</sup> Tal parece que lo que se busca es reinventar lo nacional desde una visión problematizadora de la condición humana, lejos de la inclinación épico-pedagógica de los inicios del género.

Sin embargo de lo anterior, no estamos hablando de un horizonte excluyente porque existen en las novelas múltiples hablas y voces, hecho que prolonga protagonismos, amplía el discurso tradicional y diversifica la presencia de otros grupos culturales insertos en los procesos independentistas. Podemos leer la presencia de los mestizos, de los indios, de los negros, también de la mujer que aparece ya con cardinales dotes de heroicidad. El protagonismo de Ampudia, por ejemplo, patenta ese afán diversificador. En este sentido, las preocupaciones literarias convergen con los afanes históricos que constriñen el proceso.

Como novelas históricas, enmarcadas dentro de las contemporáneas formas de “hacer y entender” a la literatura, las novelas se ligan con las preocupaciones sociales y políticas del presente. El enlace no es causal. De hecho, la narrativa histórica actual (de acuerdo a las conclusiones a las que llega Cristina Pons en su estudio sobre la novela histórica en América Latina) gira al ayer llevada por tales inquietudes. Hayden White explica que es la natura-

---

60. Resulta digno de mencionar el encuentro de Miranda con Washington evocado por Denzil Romero. Cuando Miranda se halla frente al héroe de la independencia norteamericana, exclama: “No era la presencia del señor Washington para evocar las grandes imágenes de la historia. Y hasta diríase que la frialdad de su temperamento era como un apagafuego para contrarrestar el calor y la fantasía de esas imágenes. Nada de lo suyo se acercaba a las proporciones heroicas” (p. 269). Es clara la intención del novelista: desestabilizar la imagen épica, grandilocuente, de las tradicionales figuras y acercarnos un retrato más real, más cercano a lo que pudieron ser. Se trata de seres tan simples, comunes y corrientes, nada hay en ellos que los testifique en su condición de gloria: “A su vista, no entiendes cómo habiendo tantos personajes ilustres en América que por sus virtudes y talentos han formado la grande y complicada obra de la Independencia, fuese él, precisamente, con su medianía y ninguna relevancia, el que alcanzase el aplauso y el reconocimiento público como Libertador” (p. 270).



leza híbrida de la novela histórica la que deviene en esta particularidad. Esta relación casuística del ayer con el hoy responde a la “intención testimonial que debe reflejar una conciencia aguda de la temporalidad y de su transcurso, una preocupación no solo de la época que se describe sino de cómo influye ese período en el presente”.<sup>61</sup> Efectivamente, el literato (al igual que el historiador) determina cuán significativo es un suceso previo para una cultura o grupo, y lo vincula a las preocupaciones sociales del presente. La preocupación actual es que la Independencia dejó muchos planes y pocas acciones concretas, que las sociedades todavía se debaten bajo subyugaciones de imperios, que estamos llamados a derrotar con el ejemplo de los hombres de antes. Se inserta la convicción coincidente: existe pesar al mirar a la primera mitad del siglo XIX. Y lo hay porque, más que una jornada épica, la Independencia dejó un amargo recuerdo, un plan inconcluso que llevamos siglos sin poder culminar.

Otro punto coincidente de las novelas es que la Independencia se emparenta con el hecho de asumir una noción identitaria desde la cual reconocerse. Viene a ser la repetición de una constante preocupación intelectual latinoamericana: qué somos. Como literatura, como modos de conocimiento de lo real a través de su discurso simbólico, especulan un correlato alegórico sobre ese dilema. “No podemos ignorar que en las grandes ficciones de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre la verdad y la falsedad [ ... ] El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia [ ... ]”.<sup>62</sup> En las obras ocurre algo similar. Las disyuntivas germinadas en torno al tema no llegan a descomprimirse totalmente de la tensión real, sino que se dilatan los puntos contradictorios agitando más encuentros y desencuentros. Nos toca navegar en los espacios que articulan esas formas de saber. El resultado asocia emancipación-asunción de identidad.

El archivo histórico, en conjunto, no ve mayores dilaciones. Esta particularidad distancia las producciones del resto de las novelas históricas actuales que prefieren alejarse del discurso histórico o esculpirlo con sus propios moldes. El acento menos irreverente se entendería por el deseo de convocar una reflexión sobre el acontecer mismo que, aunque cuestione, legiti-

---

61. Ainsa, p. 119, cit. por María Isabel Hayek, “Las novelas históricas del Ecuador contemporáneo”, en *VII Encuentro de Literatura Ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, 2003, p. 292.

62. J. J. Saer, cit. por C. Maíz, “Releer la historia...”, p. 158.

me o deconstruya ciertos saberes, necesita del referente con más exactitud para aproximarse a él. De allí que Bolívar sigue una cronología ordenada, Miranda habla de su vida como lo atestiguan las fuentes, los sucesos del 2 de Agosto que trabaja Valdano recuperan verdades oficiales. Las distorsiones son mínimas: personajes que encajan muy bien en la trama de los hechos, fórmulas, incidentes... El resultado es la primacía de un acercamiento más realista que ficcional a los eventos que llevaron a la Independencia.

Lo que sí existe en todas las obras es una organización estructural de los hechos innovadora, manifestada por la estructuración del argumento, las técnicas narrativas y por la interiorización de los personajes. Esta construcción está expuesta en el uso de las categorías temporales que, tal como se revisó, llegan incluso a yuxtaponer presente, pasado y futuro. Hay construcciones arriesgadas: un Miranda que se pasea por el actual Nueva York, un Ampudia que conversa en el delirio con Espejo, y un Bolívar que relata sus avatares desde el presente. Los personajes y sus monólogos interiores están contruidos con el detalle de la conciencia lúcida, de los vaivenes, de las indecisiones. Las novelas moldean personajes con dimensiones humanas que deben soportar el peso de su fama. Las ironías, ciertas parodias, esos elementos carnavalescos, ciertas irreverencias, los evidentes anacronismos, el mismo diálogo que los textos establecen con las fuentes históricas dan como resultado una obra renovada, diferente a las producciones históricas tradicionales.

Con todo lo anterior, las novelas *actualizan* y *redefinen* el concepto de la Independencia poniendo en evidencia coyunturas humanas y políticas posibles. Con ello, el significado de independencia se imbuye de nuevas ideas, se vuelve más abarcador, más crítico, más interpelante. La escritura de estos momentos iniciales funciona como construcción y memoria colectiva del proceso de consolidación de la nación, actuando, por tanto, como uno de los pilares en los que se asienta la identidad nacional. Aquel hallazgo de sentidos para nuestros días convierte al ayer en un punto de convergencia con el presente y demuestra que este no puede definirse por sí mismo. Lo que se está haciendo es abrir los registros de la memoria para admitir lenguajes y sujetos alternativos. Con este trabajo se redimensionan las categorías usadas hasta hoy para pensar el ayer y se demuestra cómo la literatura crea su propio mundo, que el referente no logra constreñir. ♦

Fecha de recepción: 2 abril 2009  
Fecha de aceptación: 12 mayo 2009

## Bibliografía

- Alfaro, Santiago, “La heroicidad en la identidad y memoria nacional”, en Internet, [http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/4\\_heroicidad.pdf](http://www.guamanpoma.org/cronicas/12/4_heroicidad.pdf). Acceso: abril 13, 2009.
- Carrera Damas, Germán, “Bolívar, la revolución de la Independencia y la creación del sistema Republicano”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 29, Quito, I semestre de 2009, pp. 79-93.
- El País*, “De Bolívar a Santander”, Bogotá, Diario, versión electrónica: [www.elpais.com.co](http://www.elpais.com.co). Acceso: agosto 22, 2009.
- Hayek, María Isabel, “Las novelas históricas del Ecuador contemporáneo”, en *VII Encuentro de Literatura Ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, 2003.
- Landázuri, Carlos, “Balance historiográfico sobre la independencia en Ecuador (1830-1890)”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 29. Quito, primer semestre de 2009, p. 173.
- Lasarte, Javier, “La patria es como las mujeres: la Independencia entre el gran hombre y la barbarie en *Las lanzas coloradas* de Arturo Usler Pietri”, ponencia leída en el V Congreso de Historia, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
- Letralia*, *Tierra de letras*, No. 66, 15 de marzo de 2009, versión electrónica: <http://www.letralia.com/66/ar02-66.htm>.
- Lovera, Roberto, “A diez años de Denzil Romero”, en Internet: <http://literatura.eduardocasanovacom/index.php/2009/08/15/a-diez-anos-de-denzil-romero>. Acceso: agosto 23, 2009.
- Maíz, Claudio, “Releer la historia. La novela hispanoamericana de la conquista”, Cuyo, CONICET, 2003.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica latinoamericana, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Mercado, Guadalupe, “De la mitología y su influencia en la tragedia del Generalísimo de Denzil Romero”, en Internet: <http://argos.cucsh.udg.mx/12oct-dic99/12emer-cado.htm>. Acceso: abril 23, 2009.
- Míguez, José Javier, “Nación, imaginario e identidad. Fundaciones desde la historia y las letras: génesis de los discursos legitimantes en Venezuela durante el siglo XIX”, en *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Cusco, 1999.
- Mora, Pablo, “Bolívar. Escritor ante el espejo de la crítica”, 1999, en Internet: [www.e-libro.net/Elibro-viejo/gratis/bolivar.pdf](http://www.e-libro.net/Elibro-viejo/gratis/bolivar.pdf). Acceso, agosto 3, 2009.
- Ospina Peralta, Pablo, “‘Habiendo roto el freno de la obediencia’. Participación indígena en La insurgencia de Quito, 1809-1812”, en *Procesos: revista ecuatoriana de Historia*, No. 29, Quito, primer semestre de 2009, pp. 65-92.
- Pacheco, Carlos, “La nación histórica y el imaginario de la nación venezolana”, en *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Cusco, 1999.

- Paz, Víctor, *Bolívar. Delirio y epopeya*, Bogotá, Villegas Editores, 2008.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI Editores, 1996.
- Rodríguez, Jaime, “La revolución de la Independencia en América”, en *La Independencia en los países andinos. Nuevas perspectivas. Memorias del primer módulo itinerante de la Cátedra de Historia Iberoamericana*, Quito, UASB / OEI, 2004.
- Romero, Denzil, *La tragedia del Generalísimo*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1987.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*, trad. por Andoni Alonso y Carmen Galán, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, 4a. ed.
- Uslar Pietri, Arturo, “La novela en la historia”, en *Fantasma de dos mundos*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Valdano, Juan, *Mientras llega el día*, Quito, El Conejo, 1999.
- *Identidad y formas de lo ecuatoriano*, Quito, Eskeletra, 2006.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.

## **“Mi delirio sobre el Chimborazo”: anuncios y fundación<sup>1</sup>**

**RAÚL SERRANO SÁNCHEZ**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

### **RESUMEN**

El autor reflexiona sobre el poema escrito por Bolívar en 1823. Plantea que, ante la sobrecogedora belleza del volcán, y enfrentado a un destino complejo y caótico, el héroe revive eternos temores. Serrano lo asimila al Cristo del sermón de la montaña, cuando pretende reencontrarse con los elementos, reinsertarse en el mundo que está redefiniéndose en los campos de batalla. En la cima del Chimborazo, Bolívar dialoga con el tiempo, voz en la que el autor destaca las resonancias bíblicas. Resalta que el héroe, perturbado por los acontecimientos políticos, está poseído por una “pasión violenta”, por un proyecto político que deviene en obsesión: la idea de construir una gran nación liberada. Serrano concibe a la voz del Viejo como la representante de un orden mítico que pervive (el guardián del mundo mineral y espiritual), que interpela a un sujeto que, otra vez como el Cristo, duda. El final abierto del texto, para el autor, sugiere que solo en el sueño o el delirio es posible reconocer nuestra condición de “miseros mortales”.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura hispanoamericana, poesía romántica, siglo XIX, Simón Bolívar, delirio.

---

1. La redacción de este texto fue posible gracias al auspicio del Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

**SUMMARY**

The author studies the poem written by Bolívar in 1823. He claims that upon the overwhelming beauty of the volcano and in face of a complex and chaotic fate, the hero is submitted to timeless fears. His attempt to bond with earth's elements and set himself anew in a world being redefined in battlefields, makes Serrano draw parallels with Christ's Sermon on the Mount. Other biblical analogies are related to the voice of time, whom Bolívar speaks to on the Chimborazo's summit. Serrano points out that the hero, disturbed by political events, is possessed by a "violent passion", a political project that turns into the obsession of forging the greatness of a free nation. Serrano conceives the Elder's voice (used in the poem to name time) as representing a perpetual mythical order (custodian of mineral and spiritual worlds) that questions the one who doubts, again, just as Christ does. The author believes the poem's open ending suggests that it is only in dreams or delusion where we can acknowledge our condition of "miserable mortals".

KEY WORDS: Spanish American literature, Romantic Poetry, 19<sup>th</sup> century, Simón Bolívar, delusion.

*La montaña es terrible  
porque es tiempo petrificado,  
inmensa forma quieta  
en cuyas entrañas duerme  
y sueña un mundo primordial:  
agua y metales, piedras y fuego.*  
Octavio Paz<sup>2</sup>

**DE FECHAS Y LUGARES**

1823 ES UN AÑO decisivo dentro del proceso independentista latinoamericano. Están por concretarse, luego del triunfo de la Batalla de Pichincha del 24 de Mayo de 1822, liderada por el Mariscal Antonio José de Sucre, la victoria de Junín, del 6 de agosto de 1824, y la de Ayacucho, del 9 de diciembre de 1824 en Perú. Enfrentamientos que pusieron fin, al menos desde el juego de las metáforas, al dominio político de España en América.

---

2. Octavio Paz, "El pan, la sal y la piedra (Gabriela Mistral, 1889-1957)", en *Al paso*, Barcelona, Seix-Barral, 1992, p. 29.

Un hecho que gravitará en la vida personal y política de Simón Bolívar (Caracas, 1783-1830),<sup>3</sup> a partir de su entrada en Quito, el 16 de junio de 1822, será el encuentro con Manuela Sáenz (Quito, 1797-Paita, 1856.),<sup>4</sup> quien a más de ser su “adorable loca”, pasará a convertirse en su asesora política y la responsable de organizar y llevar su archivo personal.

Pero otra victoria decisiva que por entonces cosechó el Libertador se dio en la enigmática conferencia celebrada en Guayaquil entre el 26 y el 27 de julio de 1822 con el general San Martín. Encuentro que ha suscitado, en la literatura latinoamericana, más de una elucubración; basten como ejemplos el célebre cuento de Jorge Luis Borges, “Guayaquil”, incluido en *El informe de Brodie* (1970), y el poema de Neruda “Guayaquil 1822”, que forma parte de su *Canto general* (1950).

En este contexto y durante su estadía en Ecuador, Bolívar escribe en Riobamba, ciudad de la Sierra central en la que se ubica el imponente nevado Chimborazo,<sup>5</sup> lo que será su testimonio de deslumbramiento ante la belleza arrasadora de esa mole milenaria: “Mi delirio sobre el Chimborazo”. (Hay voces que sostienen que la redacción definitiva del texto la hizo en Loja, en 1822).

---

3. Para un examen de la vida y acciones del Libertador, cfr. Alfonso Rumazo González, *Simón Bolívar*, Bogotá, Intermedio, 2006; John Lynch, *Simón Bolívar*, trad. castellana de Alejandro Chaparro, Barcelona, Crítica, 2006.

4. Existen varios ensayos biográficos sobre la heroína, incluso su figura y acciones han sido materia de varias novelas. Cfr. Alfonso Rumazo González, *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003 [1944]; Raquel Verdesoto de Romo Dávila, *Manuela Sáenz*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.

5. El monte Chimborazo está situado en la provincia del mismo nombre, en Ecuador, y a sus pies se levanta la ciudad de Riobamba, capital de la provincia. Chimborazo es el nombre del dios de la antigua nación Puruhá, que más tarde fue adorado por los Incas. Su nombre tiene varios significados en los dialectos vernáculos. Viene del jibaro *chimbu*, asiento, dueño de casa; del aymará *rassu*, montaña; del colorado *shimbu*, mujer, y *rassu*, nieve. También se cree que *chimbo* es de origen chimú y significa sombra protectora. En idioma quichua, *chimbo* o *chimbu* significa la del otro bando y *rassu*, nieve. Es decir “Nieve del otro bando”, lo cual concuerda con la mitología indígena que considera al Chimborazo como esposo de la Tungurahua, montaña situada frente al mitológico cónyuge. Los indígenas de la provincia del Chimborazo creen que las dos montañas se juntan cuando el cielo resplandece por los relámpagos en las noches de tormenta. *Alexander von Humboldt intentó llegar a la cima del nevado, pero solo alcanzó los 5.900 m sobre el nivel del mar. En la visión de la montaña ecuatoriana se inspiró Simón Bolívar al momento de darle vida a este singular texto: “Mi delirio sobre el Chimborazo”* (<http://www.temakel.com/index.htm>) (El subrayado es mío).

Sorprende saber que cuatro años antes, el pintor alemán, Caspar David Friedrich (1774-1840), había realizado su célebre cuadro *El caminante sobre un mar de nubes*; sorprende porque al mirar hoy a ese caminante en la típica actitud de un romántico interrogando la majestuosidad de la naturaleza, atravesado por la melancolía y un buen grado de angustia, en quien pensamos es en un Bolívar que emula, en la escritura de su *raptus*, el gesto de ese caminante.

Sin que tenga el carácter pleno de un manifiesto, “Mi delirio...” se convierte en anuncio clave de lo que será la escritura poética posterior en nuestra América. De pronto, muchos autores latinoamericanos del Romanticismo no repararon en este antecedente, pero la verdad es que esa marca personal, o ese signo identitario de una escritura que tendrá que forjar su “independencia” particular, sí se pone de manifiesto con esta prosa que mucho tiene de “profana”, como diría Rubén Darío. Profana, pues es un texto que a nivel de sus sentidos propone una ruptura que, en el orden simbólico y moral, significa levantar un mapa de una geografía que se estaba reinventando. Por tanto, desde los recursos escriturarios y todo el sistema de significados que connota, marca un derrotero, un camino que será fiel y consecuente con lo que en el plano político e ideológico planteaba su autor.

## AUSENCIA REITERADA

No cabe duda que “Mi delirio...” es uno de los textos más emblemáticos del período y que lamentablemente no consta en las antologías que sobre la poesía de la Independencia se han publicado hasta la fecha.<sup>6</sup> Además, el autor, por estrategia expresiva, apeló a la prosa y no al verso, pues como bien nos lo recuerda Emilio Carilla:

Cabe también la posibilidad de una explicación complementaria, íntimamente ligada al momento histórico que se vive en América a comienzos del siglo XIX. En la urgencia de la acción (militar, política, diplomática, etc.), en los cambios radicales que se suceden, en la importancia que adquiere lo

---

6. Existen varias selecciones, una a considerar es la de Emilio Carilla, comp., *Poesía de la Independencia*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 59, 1992, 2a. ed.



combativo e inmediato, el verso, ligado casi siempre al poema breve o no muy extenso, es vehículo esencial en la literatura de la época. Todo esto, repito, sin detenernos a puntualizar aquí los mayores o menores aciertos poéticos.<sup>7</sup>

Sabemos cómo estuvo inmerso Bolívar “en la urgencia de la acción”, por lo que extraña que haya preferido apelar a la prosa y no al verso a la hora de enfrentar un desafío escritural (su ascenso) a la hora de componer “Mi delirio sobre el Chimborazo”, del que hasta la fecha no ha sido posible establecer el texto autógrafo, aunque la autoría del Libertador jamás se ha puesto en duda. El polígrafo venezolano Pedro Grases lo ratifica, e incluso sostiene que “*El Delirio* se estima como una de las páginas más hermosas de Bolívar. En la mayor parte de estudios sobre el estilo literario del Libertador se menciona este texto porque realmente es obra de excepción en los escritos de Bolívar”.<sup>8</sup>

Por su parte el maestro Pedro Henríquez Ureña, al comentar la calidad y méritos de la prosa del general observa:

El mismo Bolívar, el más brillante y original de los libertadores, el Libertador por excelencia, escribió un idioma claro y vívido. Sus mejores páginas son probablemente las de su discurso ante el Congreso de Angostura (12 de febrero de 1819), con que presentó el proyecto de una constitución hecho por él mismo y por Zea para la República de Colombia. En sus cartas hay pasajes sorprendentes, especialmente la “profecía” escrita en Jamaica (6 de septiembre de 1815). *Escribió hasta una especie de poema en prosa sobre su subida al Chimborazo.*<sup>9</sup>

A más de los escritos políticos, “Mi delirio...” es “obra de excepción” dentro de la tradición literaria que contribuye a fundar Bolívar, quien estaba convencido de que acorde a sus acciones guerreras y de liberación de los pueblos sometidos al yugo colonial, debía desplegarse la forja de un nuevo espíritu, muy en la línea con los postulados del Romanticismo (por entonces en pleno despegue en Europa) y de un lenguaje otro que encarnara (lo intenta-

---

7. E. Carilla, *Poesía de la Independencia*, p. XXVIII.

8. Pedro Grases, *Escritos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 144, 1989, pp. 190-191.

9. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1945], p. 102. El subrayado es mío.

rán los escritores del Romanticismo latinoamericano) ese nuevo momento de aquel sujeto que emergía y que se construía como resultado de los procesos emancipadores. Por tanto, este, el texto del Libertador, también pone en interdicto lo que hasta la fecha se ha sostenido respecto al devenir de la tradición romántica entre nosotros. Quizás, una de las afirmaciones que deconstruye es la originalidad del Romanticismo latinoamericano. Lo que habría que considerar es en qué medida las características de nuestro romanticismo van a la par de lo que significaba el movimiento emancipador, lo que le daba y le da una definición que sin duda resulta anticanónica respecto a los referentes que operaban y que empezaron a darse desde esos tiempos.

## EL TEXTO COMO PRUEBA

El poema de Bolívar ha circulado de manera amplia y por distintos medios. La versión que reproduzco la he tomado de *Simón Bolívar*, recopilación de textos preparada por el historiador ecuatoriano Enrique Ayala Mora y publicada en Quito en 2004 en una tercera edición por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y la Corporación Editora Nacional.

### **Mi delirio sobre el Chimborazo**

Yo venía envuelto en el manto de Iris, desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al Dios de las aguas. Había visitado las encantadas fuentes amazónicas, y quise subir al atalaya del Universo. Busqué las huellas de La Condamine y de Humboldt; seguías audaz, nada me detuvo; llegué a la región glacial, el éter sofocaba mi aliento. Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes. Yo me dije: este manto de Iris que me ha servido de estandarte, ha recorrido en mis manos sobre regiones infernales, ha surcado los ríos y los mares, ha subido sobre los hombros gigantescos de los Andes; la tierra se ha allanado a los pies de Colombia, y el tiempo no ha podido detener la marcha de la libertad. Belona ha sido humillada por el resplandor de Iris, ¿y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra? ¡Sí podré! Y arrebatado por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino, dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo. Llego como impulsado

por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo.

Un delirio febril embarga mi mente; me siento como encendido por un fuego extraño y superior. Era el Dios de Colombia que me poseía.

De repente se me presenta el Tiempo bajo el semblante venerable de un viejo cargado con los despojos de las edades: ceñudo, inclinado, calvo, rizada la tez, una hoz en la mano...

Yo soy el padre de los siglos, soy el arcano de la fama y del secreto, mi madre fue la Eternidad; los límites de mi imperio los señala el Infinito; no hay sepulcro para mí, porque soy más poderoso que la Muerte; miro lo pasado, miro lo futuro, y por mis manos pasa lo presente. ¿Por qué te envanece, niño o viejo, hombre o héroe? ¿Crees que es algo tu Universo? ¿Que levantaros sobre un átomo de la Creación, es elevaros? ¿Pensáis que los instantes que llamáis siglos pueden servir de medida a mis arcanos? ¿Imagináis que habéis visto la Santa Verdad? ¿Suponéis locamente que vuestras acciones tienen algún precio a mis ojos? Todo es menos que un punto a la presencia del Infinito que es mi hermano.

Sobrecogido de un terror sagrado, ¿cómo, ¡oh Tiempo! –respondí– no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto? He pasado a todos los hombres en fortuna, porque me he elevado sobre la cabeza de todos. Yo domino la tierra con mis plantas; llego al Eterno con mis manos; siento las prisiones infernales bullir bajo mis pasos; estoy mirando junto a mí rutilantes astros, los soles infinitos; mido sin asombro el espacio que encierra la materia, y en tu rostro leo la Historia de lo pasado y los pensamientos del Destino.

Observa –me dijo–, aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja a los ojos de tus semejantes el cuadro del Universo físico, del Universo moral; no escondas los secretos que el cielo te ha revelado: di la verdad a los hombres.

El fantasma desapareció.

Absorto, yerto, por decirlo así, quedé exánime largo tiempo, tendido sobre aquel inmenso diamante que me servía de lecho. En fin, la tremenda voz de Colombia me grita; resucito, me incorporo, abro con mis propias manos los pesados párpados: vuelvo a ser hombre, y escribo mi delirio.<sup>10</sup>

---

10. Simón Bolívar, "Mi delirio sobre el Chimborazo", en *Simón Bolívar*, Enrique Ayala Mora, edit., Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2004, 3a. ed., pp. 125-126.

## PROSA DE EXCEPCIÓN

Sin duda que el hechizo, la belleza abrumadora, soberbia del Chimborazo y la naturaleza indómita, siempre estuvieron presentes en el guerrero, así lo demuestra, si nos guiamos por la cronología, una carta que le escribe en 1824 a su maestro Simón Rodríguez desde Patavilca, en la que le expresa:

Venga Vmd. al Chimborazo; profane Vmd. con su planta atrevida la escala de los titanes, la corona de la tierra, la almena inexpugnable del Universo nuevo. Desde tan alto tenderá Vd. la vista; y al observar el cielo y la tierra, admirando el pasmo de la Creación terrena podrá decirse: “Dos eternidades me contemplan: la pasada y la que viene; y este trono de la naturaleza, idéntico a su Autor, será tan duradero, indestructible y eterno como el Padre del Universo”.<sup>11</sup>

Dos o un año antes, su discípulo había superado la hazaña de los hombres de ciencia, haciendo del delirio una revelación, de la que esta breve, fugaz y alucinante prosa, deviene, a más de ser un testimonio directo de experiencia al profanar con sus plantas la escala de este titán, en “obra de excepción en los escritos de Bolívar”.

Es de excepción no solo por lo peculiar, lo vibrante y desconcertante de su estilo, que hace de lo onírico un recurso que le permite a la voz lírica retraerse de las tareas terrenales para cabalgar por las arenas de la irrazón, esto es el sueño, sino también por su sorprendente actualidad. De ahí, incluso, las dimensiones del texto; su brevedad, que en apariencia es un marco limitado, es la misma que encierra un sueño o el delirio de un hombre de razón como el Libertador que de pronto, llega, en ese espacio marcado por la palabra poética, a convivir con viejos y eternos interrogantes que, a la vez, son sospechas, temores imposibles de explicar en las páginas que la hora histórica exigía como argumentos lógicos, no evasiones (¿el viaje del sueño?), que únicamente son posibles en la ritualización del poema.

---

11. Carta “Al Señor Simón Rodríguez”, Patavilca, 19 de enero de 1824, en Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 1, 1985, p. 173.

Además se trata, quizás, de uno de los momentos en los que el Libertador se viste con todo el ropaje que los poetas del Romanticismo (los de la vertiente liberal ilustrada) le colocaron a sus personajes para que dijera su “verdad”, su versión de lo que se podía escribir desde el filo de todos los desafíos, desde las tinieblas en las que se combatía contra aquellos adversarios que no cuadraban en una visión de lo abisal. A la hora de la escritura de esta “prosa profana”, el “primer Romanticismo” tenía plena vigencia en Europa.<sup>12</sup> La pregunta es si Bolívar leyó a algunos de los autores que para entonces estaban en la escena cultural y literaria. Es posible. Pero sí sabemos que el caraqueño se vio seducido en sus años de formación por aquellos autores, que también incidieron en los románticos, como Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe, más filósofos como J. J. Rousseau. Al margen de esto, lo cierto es que aquellos gestos y actitudes con las que se pretendía caracterizar el espíritu romántico estaban presentes o convergían en la personalidad y las acciones de Bolívar, quien a no dudarlo es un personaje, en el mejor sentido del término, romántico. Esas preocupaciones de los románticos respecto al yo, la verdad, la relación con la justicia, la naturaleza y lo que Albert Béguin llama “el alma y el sueño”, transitan en “Mi delirio...”. Incluso ese acentuado nivel lúdico en que el dios Cronos, el Tiempo, se personaliza y establece diálogo con el mortal Bolívar, es uno de los recursos que años después será extremado por los mismos surrealistas dentro de sus alucinaciones con un Tiempo al que confrontarán desde otros avatares.

Estos elementos dotan indudablemente a “Mi delirio...” de un aura romántica que, a su vez, resulta reveladora si pensamos que para los años de su composición, en América, del Romanticismo, en términos literarios y de debate, no se sabía nada. Esto no quiere decir, por otro lado, que los gestos y actitudes que anotamos antes, de clara expresión romántica, no hayan tenido lugar en un tiempo en que por la índole de lo que se estaba gestando, como la búsqueda de la libertad y el poner fin a ciertas formas de sometimiento y explotación imperial, tenía todo para ser calificado como romántico.

El texto de Bolívar es el resultado de lo que la voz lírica describe con acierto: “Un delirio febril [...] un fuego extraño y superior”.<sup>13</sup> Delirio febril

---

12. Recordemos que el Romanticismo surge en el viejo continente entre 1815-1820 y tiende a desaparecer entre 1848 y 1852, años en los que va a iniciarse el reinado del Realismo.

13. S. Bolívar, “Mi delirio...”, p. 125.

que es un estado de ruptura con la realidad, de inmersión en ámbitos insondables de los que solo en el viaje o tránsito a esas arenas, es posible se revele lo que hasta entonces resulta ambiguo e inexplicable. Además, no olvidemos que este “fuego extraño y superior” es resultado de una experiencia que sobrepasó lo contemplativo; pues, el ascenso a la cima del coloso es una fusión de los desbordes de lo imaginario y de lo vivido.

## FUNDACIONES

Es innegable que un texto como el que nos ocupa, a más de marcar un momento preciso de la historia Latinoamericana, también se constituya en un anuncio fundacional de una escritura que completa lo que el proceso emancipador, en lo político, proponía: romper con la Colonia significaba también configurar un lenguaje acorde con esa libertad ansiada. Como anota Pablo Mora: “Con Bolívar se realiza la revolución de Independencia en las letras castellanas o, para no salir de casa, en las letras americanas. Fue también en literatura el Libertador”.<sup>14</sup>

De la gran cantidad de páginas que escribió Bolívar –al margen de las múltiples cartas de amor que compuso, entre las que destacan las enviadas a Manuela Sáenz–,<sup>15</sup> “Mi delirio...” es un texto particular por ser una prosa que se anuncia como una de las gestas de nuestro “primer Romanticismo”. Además, la estrategia escrituraria lo reviste de carácter autorreferencial, lo que ubica al personaje poemático en la arena y los desafíos que los románticos europeos se habían planteado como condición vital para interpretar ese estado de ánimo que era resultado de la crisis que se operaba en un yo que se sabía individuo, sujeto capaz de mostrarse complejo y conflictuado; sintomatología de los nuevos tiempos y sensibilidades.

Es interesante lo que el historiador y crítico ecuatoriano, Isaac J. Barrera, observa sobre el poema:

---

14. Pablo Mora, “La vida de Bolívar, su mejor obra”, en Internet: [www.ucm.es/info/especulo/numero12](http://www.ucm.es/info/especulo/numero12)

15. Al respecto cfr. Manuel Espinosa Apolo, edit., *Correspondencia íntima de Simón Bolívar y Manuela Sáenz*, Quito, Centro de Estudios Felipe Guamán Poma, 1996.

“Mi delirio... [...]” ponía resonancia renovada en la frase, daba otro sentido a las palabras, infundía inesperada significación al accidente geográfico, que, lejos de detenerlo, acrecentó vigor y grandeza en el héroe. Le dio nueva fuerza pero le hizo también ahondar en la significación de sus propios actos.<sup>16</sup>

Barrera destaca uno de los sentidos que le otorga a este texto un nivel confesional: su pacto con la naturaleza. No olvidemos que pocos años después, como consecuencia del legado de los románticos, José Martí dirá en un memorable poema: “el Universo habla mejor que el hombre”.<sup>17</sup> Ese nivel confesional no solo es de estremecedora sinceridad, es sino de profunda y vital confirmación de lo que significa la experiencia interior del héroe y el ámbito del delirio como la sangre y carne de la escritura de esa experiencia explorada –de acuerdo a las obsesiones de los románticos– en el descenso al abismo; descenso donde el yo se fragmenta en la búsqueda de aquello que por inexplicable le permite fundirse con “el trono natural” que despierta a los llamados de una Libertad, que al ser reivindicadora de un tipo particularizado del yo, ese mismo yo busca pluralizarse, lo que de por sí resulta contrario a las visiones individuales de los románticos de la época.

Vale insistir en que sin tener el carácter pleno de un manifiesto literario (a la larga esa condición termina por imponérsele), “Mi delirio...” se convierte en un anuncio clave de lo que será la escritura poética posterior en nuestra América. De pronto, muchos autores latinoamericanos del Romanticismo no repararon en este antecedente, pero la verdad es que esa marca personal, o ese signo identitario de una escritura que tendrá que forjar su “independencia”, se pone de manifiesto con esta “prosa” que en diversos sentidos mucho tiene de profana.

---

16. Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960, p. 580.

17. José Martí, “Dos patrias”, en *Flores del destierro*, incluido en José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1994, 4a. ed., p. 86.

## LAS BÚSQUEDAS DEL HÉROE

“Mi delirio sobre el Chimborazo” se convierte en un acto de búsqueda del héroe no solo con un norte que cada vez le parece más visible, sino que en determinado momento ese norte se complejiza y caotiza, e incluso llega a generar, en el magma de lo real, un escenario de locura desbordante, otro elemento de los que se nutrirán el Romanticismo y el arte moderno.

Es en medio de ese escenario delirante que el héroe, como Jesús a la hora del sermón de la montaña, pretende reencontrarse con los elementos, a más de las razones o argumentos que lo llevaron a estar conectado desde su condición de hombre (o sea, de mortal), con lo que era o es el mundo físico que está redefiniéndose en los campos de batalla; territorios en los que se llevaba a cabo una guerra cruenta que era el costo no de “una” independencia, sino del entramado de múltiples guerras y de diversas independencias. Este proceso supuso una red de conflictos (amén de las ambiciones e intereses de grupos inescrupulosos) que la Independencia destapó y convirtió en retos que los nuevos ideólogos y dirigentes debieron encarar.

Bolívar, el guerrero y el hombre, vio y asistió a múltiples batallas, otras las intuyó; también obvió aquellas que por razones de Estado (estas razones partían de la consideración de una armonía que pretendía ocultar las poderosas e intrincadas contradicciones que el nuevo orden de cosas gestaba) le impedían a su hora ser más audaz; pero también tuvo que lidiar, dentro del proceso, con traidores e impostores que pretendían distorsionar los objetivos del proyecto bolivariano.<sup>18</sup>

Pero frente a esa imposibilidad, el héroe tiene la opción del desplazamiento, fuga, hacia terrenos hasta entonces posibles en medio de la alucinación de ciertos sueños, a veces prolongados en los cuerpos con los que el placer era un sosiego condicionado. Esa fuga, que le permite obviar las huellas marcadas, en el terreno de lo racional y humano, por científicos como el francés La Condamine<sup>19</sup> y el alemán Alejandro de Humboldt. Por cierto, es

---

18. Al respecto, es reveladora la pintura que sobre algunos de estos personajes ofrece en su novela dedicada a examinar los últimos días del Libertador, Gabriel García Márquez en *El general en su laberinto*, Bogotá, Norma, 2004.

19. Carlos María de la Condamine (1701-1774). Científico de la Primera Misión Geodésica Francesa que en el primer tercio del siglo XVIII llegó al Ecuador. La Misión reali-



importante destacar la admiración, “el amor”, que Bolívar llegó a profesarle a este último desde que se encontraron por primera vez en París en 1804.<sup>20</sup>

Los científicos, desde el uso y las limitaciones, restricciones penosas, de su ciencia solo pudieron llegar hasta ciertos niveles en su exploración y escalada del nevado Chimborazo. Al guerrero, travestido en un ser fuera del mundo, las alas, el vuelo de lo alucinante (alucinógeno), esa máquina de múltiples vuelos que es el delirio –variante romántica de la imaginación– le permite ascender hacia la misma cima de ese fabuloso y desconcertante animal al que un hombre de ciencia, tan sujeto y objeto de la razón y la prueba, como su amigo Humboldt,<sup>21</sup> no pudo doblegar por más empeño, esfuerzo, planificación y energía entregada.

No olvidemos que Humboldt era otro argonauta alucinado y toda su figura tiene un hálito romántico. Bolívar, convertido por efectos de la magia del delirio en un fantasma, entra en la cima del nevado en diálogo con el Tiempo, que es la voz de una sombra, de una conciencia que en el héroe se expresa como la evidencia de saberse una criatura cuyas acciones u obras, de pronto ese Tiempo como la Eternidad, juzgan nimias frente a lo que sin duda es la condición de un mortal.

---

zó la medición de un arco de meridiano en el país, y algunas investigaciones cartográficas, así como de la geografía y naturaleza del sector. Los resultados de esas investigaciones constituyen importantes fuentes de indagación histórica. Cfr. Neptalí Zúñiga, *La expedición científica de Francia del siglo XVIII en la presidencia de Quito*, Quito, Publicaciones del IPGH, 1977, p. 15.

20. Alejandro de Humboldt (1769-1859). Científico y viajero alemán. En una elocuente carta, fechada el 10 de noviembre de 1821, el Libertador le expresa al científico: “Así, estimable amigo, reciba Ud. los cordiales testimonios de quien ha tenido el honor de respetar su nombre antes de conocerlo, y de amarlo cuando le vio en París y en Roma”. En Alejandro de Humboldt, *Cartas americanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de Charles Minguet, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 74, 1980, pp. 266-267.
21. Sobre el encuentro entre el Libertador y el viajero, cfr. “Simón Bolívar y Alejandro de Humboldt”, en Günter Kahle, *Simón Bolívar y los alemanes, 1830/1980*, trad. de Ernesto Garzón Valdés, Berlín, Dietrich Reimer Verlag Berlín, 1980, pp. 39-48.

## ÁMBITOS DEL DELIRIO

Según el *Diccionario de la Lengua Española*, sin dejar de considerar lo que al respecto el psicoanálisis ha indagado, *delirio*, entre otras acepciones, es un “desorden o perturbación de la razón o de la fantasía, originado por una enfermedad o una pasión violenta”.<sup>22</sup> Por su parte, Carlos Castilla del Pino observa:

El delirio se define en los tratados de psiquiatría como una interpretación o creencia errónea a la que el sujeto (delirante) confiere carácter de cierta y que posee en él categoría de incorregible, a pesar de todos los argumentos en contra, incluso ante toda prueba de realidad. El delirio posee una firmeza tal en el tema (o *contenido* del mismo), que lo hace incommovible. Se ha señalado otra característica (Jaspers), a saber: la imposibilidad del contenido.<sup>23</sup>

En el texto de Bolívar, quien habla es un sujeto que se muestra “perturbado” (los acontecimientos políticos que la guerra de Independencia han generado, dan lugar a que se visualicen aquellos conflictos que todo proceso de ruptura genera); sujeto que se sabe poseído y atravesado por una “pasión violenta” que, a su vez, deviene en enfermedad; pues la idea de la libertad (anhelo romántico), de la construcción de una gran nación sin ataduras coloniales, no solo es un proyecto político, también es una obsesión, un drama, un destino, pero a la vez, cárcel de la razón.

Sabemos que la pasión es concretar ese proyecto político, responder, ser leal a “la tremenda voz de Colombia” que le “grita” desde la realidad hostil, implacable, que lo llama sacándolo de ese trance que vive mientras dura su *raptus* (poético, escritural) a “la copa del firmamento”. Bolívar se siente como Ulises mientras resiste el canto narcotizante de las sirenas (lo cual evidencia la filiación con el mundo helénico del Libertador así como de otros “próceres poetas” del período prerromántico o también denominado clasicismo). En medio de ese escenario alucinante, “los umbrales del abis-

---

22. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, t. 1., Madrid, Espasa Calpe S.A., 1992, p. 667.

23. Carlos Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1998, p. 15.

mo”, el héroe entra en comunión con todas las fuerzas que tejen y convierten al universo en un dédalo donde la voz del Tiempo se corporiza para hablarle a un sujeto que antes reconoce que: “Un delirio febril embarga mi mente; me siento como encendido por un fuego extraño y superior. Era el Dios de Colombia que me poseía”.<sup>24</sup>

En esta alegoría (están muy bien tratados lo denotativo y lo figurado), lo que se pone en crisis, desde la metáfora del héroe, es la condición humana como un entramado de veleidades e incluso máscaras inconfesables. Como le increpa el “Viejo” que encarna al Tiempo:

“¿Por qué te envanece, niño o viejo, hombre o héroe? ¿Crees que es algo tu Universo? ¿Qué levantaros sobre un átomo de la Creación, es elevaros?”. Luego, el Tiempo pone en duda, en el plano de la sospecha, la dimensión de la obra del héroe: “¿Suponéis locamente que vuestras acciones tienen algún precio a mis ojos? Todo es menos que un punto a la presencia del Infinito que es mi hermano”.<sup>25</sup>

Ese “Viejo”, que es la voz de un orden secreto, mítico (el guardián del mundo mineral y espiritual), que pese a todas las reconvenções y desafíos de los mortales no ha podido ser desestabilizado, interpela a un sujeto que, otra vez como el Cristo, no quiere rehusar a su destino premarcado ni a su condición de criatura tentada por las bajas pasiones de la carne y lo terrenal. El héroe esta vez es reconvenido porque no solo se han puesto en crisis los principios de una lucha: lo que se ha quebrado, desnudándolo, es a quien se sabe “miseró mortal” en tanto y en cuanto el mayor combate, para el héroe, es el que tiene que ver con su posibilidad de no convertirse en un fantasma que el delirio puede legitimar en su abismo.

¿Crisis de identidad? En parte, sobre todo si entendemos que esa identidad es algo que se está fraguando como inherente a un mundo que tiene que ser resemantizado, refundado desde todo lo que de paradójico tiene lo real y humano. Pero también, crisis de lo que, como al “majadero” de Don Quijote (uno de los referentes vitales en el pensamiento y accionar épico-romántico de Bolívar) le sucede a la hora de enfrentar a quienes, desde esa realidad, deliran pero como víctimas de la razón; y sabemos los “mons-

---

24. S. Bolívar, “Mi delirio...”, p. 125.

25. *Ibid.*, p. 126.

truos” que los sueños de la razón, tan cultivada en medio de la ilustración, engendraron. Luego, como reacción, el sujeto señala:

Sobrecogido de un terror sagrado, “¿cómo ¡oh Tiempo! –respondí– no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto? He pasado a todos los hombres en fortuna, porque me he elevado sobre la cabeza de todos. Yo domino la tierra con mis plantas; llego al Eterno con mis manos; siento las prisiones infernales bullir bajo mis pasos; estoy mirando junto a mí rutilantes astros, los soles infinitos; mido sin asombro el espacio que encierra la materia, y en tu rostro leo la Historia de lo pasado y los pensamientos del Destino.<sup>26</sup>

“Sobrecogido de un terror sagrado”. Ese terror se convierte en sagrado cuando el sujeto cree haber culminado, dentro de los desafíos que impone la belleza o la poética del combate, lo que los otros mortales solo pueden mirar desde la otra orilla, o desde las fronteras de la realidad.

Quizás, en el ritmo vertiginoso, estremecedor, propio del delirio que empuja a esta prosa, lo que sorprende es cómo, otra vez la idea de la lucha contra los opresores de un pueblo constituye el programa de vida del héroe. Planteamiento que cala en la tesis romántica por alcanzar ese “paraíso perdido” que siempre está dentro del alma de quien, desde la confabulación o “paradojas de la escritura”, como dice Julio Ramos, asiste al cambio de posta, de códices de un mundo. Participación que no se redujo a contemplar la belleza desde fuera, sino sabiendo que el “terror sagrado” de esa belleza es parte de un delirio íntimo e insondable. Delirio que tampoco implica un divorcio, un renunciar o darle la espalda a la otra patria, que sin duda es la que todos compartimos y que bien puede llevar el nombre que mejor, íntima y desoladoramente le calce; porque como le dice –¿o nos dice?– el Viejo Tiempo al héroe:

observa [...], aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja a los ojos de tus semejantes el cuadro del Universo físico, del Universo moral; no escondas los secretos que el cielo te ha revelado: di la verdad a los hombres.<sup>27</sup>

---

26. *Ibíd.*

27. *Ibíd.*, p. 126.

Sucede que esa revelación es un implacable dictamen ético otorgado por el cielo y no por el Dios del cristianismo, lo cual para un hombre como el Libertador que no era ateo, resulta más desconcertante que en su delirio ese Dios esté ausente; por tanto ese dictamen a más de ser un legado, es una conminatoria que hace del “Universo moral” un pacto, que encabalga y redimensiona a un plano mucho más complejo el compromiso del guerrero con su prójimo, al que no podrá ni deberá mentirle. Porque decir “la verdad a los hombres”, implica invadir e indagar otros canales que la búsqueda de la libertad y la soberanía exigen. Compromiso moral, que es alianza con quien no tendrá piedad a la hora del juicio definitivo; juicio en que el Viejo Tiempo hará de juez implacable y total.

De otro lado, esa resonancia bíblica que recubre al texto es parte de toda la mitología con la que el Romanticismo construyó su carta de batalla; resonancia que se hace evidente en las últimas líneas, las del desenlace o salida del delirio, que nos ponen como lectores (¿todos contemplamos la majestad de la montaña interior, a más de la del paisaje?) no solo ante un asombro, también ante el reconocimiento, desde “un terror sagrado”, de lo que las palabras, la escritura (espacio de confrontaciones) implica a la hora de todos los combates, de todas las crisis y eclosiones. Bolívar, el sujeto autorreferenciado, sabía, como buen estratega militar, disponer sus alfiles, y dar, por efecto de sorpresa, golpes mortales al enemigo.

Como otra maniobra de ese estrategia, “Mi delirio sobre el Chimborazo” no es la excepción. La condición de final abierto nos deja ante el desconcierto de saber que “todas las santas verdades” –como todas las acciones de un hombre, no digamos las del héroe que se expresa como la voz autorizada a la hora del delirio–, al momento en que la locura puede ser sustituta de la racionalidad que el poder instituye como un orden sacro, hacen del sueño un agente disociador. Solo en ese sueño o delirio pueden, podemos (los surrealistas a inicios del siglo XX así lo confirmarán) tener nuestro verdadero rostro, estar libres de máscaras, hacer de ese trance un acto más que de reconocimiento, también de resurrección en el que “volver a ser hombre” sin duda es volver a reconocerse-reconocernos en la íntima condición de “miseros mortales”, de “pequeño género humano”. Pues como sostiene el sujeto de este monólogo que, al enfrentar al Tiempo y sus códigos, lo está desajustando, legitimando su condición de testigo y lector insobornable:

En fin, la tremenda voz de Colombia me grita; resucito, me incorporo, abro con mis propias manos los pesados párpados: vuelvo a ser hombre, y escribo mi delirio.

Los resultados de la escritura, prolongación de ese delirio, están palpables en el palimpsesto de una historia que es parte de una escritura que aún compartimos, que aún nos junta y puebla de interrogantes, pero también de certezas. Delirio en el que todos buscamos, en el fragor de renovadas batallas, “volver a ser hombres”.♦

Fecha de recepción: 10 marzo 2009

Fecha de aceptación: 28 abril 2009

## Bibliografía

- Álvarez Arregui, Federico, “Romanticismo”, en *Diccionario de las Letras de América Latina*, t. 3, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores / CO-NAC, 1995.
- Araujo Sánchez, Diego, “El Romanticismo en Ecuador e Hispanoamérica”, Diego Araujo Sánchez, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República, 1830-1895*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2002.
- Ayala Mora, Enrique, edit., *Simón Bolívar*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2004, 3a. ed.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bolívar, Simón, *Obras completas*, Compilación y notas de Vicente Lecuna, vol. II, La Habana, Editorial Lex, 1947.
- Carta, “Al Señor Simón Rodríguez”, Patavilca, 19 de enero de 1824, en Simón Bolívar, *Doctrina del libertador*, vol. 1, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- *El pensamiento de Simón Bolívar: discursos, proclamas y correspondencia*, Lima, San Marcos, 2006.
- *Simón Bolívar*, Enrique Ayala Mora, edit., Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2004, 3a. ed.
- Carilla, Emilio, comp., *Poesía de la Independencia*, vol. 59, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, 2a. ed.
- Castilla del Pino, Carlos, *El delirio, un error necesario*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1998.

- Cortazar de Seghezzeo, Laura Isabel, “La figura de Bolívar en la lírica tradicional”, en Alicia Chibán, comp., *En torno a Bolívar: imágenes, imágenes*, Salta, Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta, 1999.
- Espinosa Apolo, Manuel, Correspondencia íntima de Simón Bolívar y Manuela Sáenz, Quito, Centro de Estudio Felipe Guamán Poma, 1996.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, t. 1, Madrid, Espasa, 1992.
- Freud, Sigmund, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras, 1906-1908*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*, Bogotá, Norma, 2004.
- Gies, David T., edit., *El Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1989.
- Grases, Pedro, *Escritos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 144, 1989.
- Humboldt, Wilhelm von, *Cartas americanas*, Caracas, VE: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias de América Hispanica, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1995].
- *Escritos políticos*, México, D.F., MX: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Jiménez, José Olivio, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1994, 4a. ed.
- Kahle, Günter, “Simón Bolívar y Alejandro de Humboldt”, en Simón Bolívar y los alemanes, 1830/1980, trad. de Ernesto Garzón Valdés, Berlín, Dietrich Reimer Verlag Berlín, 1980.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- Paz, Octavio, *Los hijos de limo: del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- *Al paso*, Barcelona, Seix-Barral, 1992.
- Pratt, Mary Louise, “Humboldt y la reinención de América”, en Saúl Sosnowski, comp., *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Puente Candamo, José Agustín de la, *Historia General de América. La Independencia en Hispanoamérica*, Caracas, Historia General de América, 1991.
- Rumazo González, Alfonso, *Simón Bolívar*, Bogotá, Intermedio, 2006.
- Sasso, Javier, “Romanticismo y política en América Latina: una reconsideración”, González Stephan, Beatriz, et al., *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1994.

## **Simón Rodríguez: un pensamiento americano**

**DAVID GUZMÁN JÁTIVA**

Universidad Central del Ecuador

### **RESUMEN**

El autor sostiene que Simón Rodríguez se propuso crear un pensamiento americano, que conociera y llegara a resolver los problemas de la región. Estos últimos tenían que ver con la vida social, las instituciones, las conductas e ideas, las perspectivas del pasado y del futuro. Era importante crear una conciencia del “ser social” en América por medio de la Razón, y no basarse en proyectos civilizatorios inspirados en ideas importadas y en la política del exterminio, como los de Andrés Bello y Faustino Sarmiento. Guzmán enfatiza que Rodríguez fue defensor de la república, inspirado en la Revolución francesa y en las utopías sociales europeas; que sus ideas pedagógicas planteaban una instrucción social general, basada en la Razón que proviene del estudio de las cosas, y en una valoración por el trabajo útil. El autor resalta dos nociones de Rodríguez: que sin luces, no habría proyectos propios y los políticos estarían condenados a imitar; y que la realidad podía cambiarse con la unión, el desarrollo de las industrias y el derecho de propiedad, junto a la enseñanza de oficios útiles.

**PALABRAS CLAVE:** Simón Rodríguez, Independencia, República, gobierno, pedagogía, educación popular, imaginación creadora, ser social.

### **SUMMARY**

The author believes that Simón Rodríguez intended to create a body of Spanish American thought which could be aware of the region's problems and able to solve them. Conflicts were related to social life, institutions, behavior, ideas and views on the past and the future. Creating awareness of a Spanish American “social being” through Reason, without turning



to civilizing projects based on foreign ideas and extermination policies (like the case of Andrés Bello and Faustino Sarmiento), was essential. Guzmán points out that Rodríguez, inspired by the French Revolution and European social utopias, was an advocate of the Republic. His pedagogical beliefs included a general social instruction based on Reason stemming from the study of things, and appreciation of useful work. The author highlights a couple of concepts from Rodríguez: first, without insight there wouldn't be any projects to call our own and politicians would be condemned to imitation; second, reality could be changed through union, industrial development, property rights and instruction in useful trades.

KEY WORDS: Simón Rodríguez, Independence, Republic, government, pedagogy, education of the people, creative imagination, social being.

## UN PENSAMIENTO PROPIO

EL OBJETIVO DE esta investigación es demostrar que Simón Rodríguez se propuso crear un pensamiento americano; un pensamiento absolutamente propio por dos razones: porque remitía a los problemas de los americanos, y porque su finalidad era que los americanos conozcan sobre sus problemas para que los resuelvan. Para resolverlos, don Simón recomendaba la *imaginación creadora*, que repudia la imitación.

Los problemas a que hace referencia se encontraban en la vida social, en las instituciones, las ideas y conductas, en la organización y perspectivas del pasado y del futuro que tenía y tiene esta sociedad. Esas reflexiones estaban destinadas a convertirse en enseñanzas, a socializarse para que la sociedad se mirara a sí misma, y se transformara. Este pensamiento tenía como fin crear una conciencia social, donde *social* no es solo un epíteto, sino que significa que este pensamiento pertenece a la sociedad, es propio de la sociedad. De ahí que el tema de *Sociedades Americanas* sea la vida social, la causa social.

Proponer una serie de reflexiones sobre los problemas de los americanos parece no tener nada de extraordinario a estas alturas. Un pensador, mientras más perspicaz, podrá distinguir mejor y con mayor claridad los problemas, porque su educación habrá sido “privilegiada”. ¡Cuántos otros que hubieran podido educarse lo superarían en lucidez! Desde la época colonial hasta ahora, los letrados, los escritores, los sociólogos y los literatos han señalado los problemas de América... sin que estos se resuelvan.

Es utópico proponer que una sociedad entera sea consciente de los problemas que le conciernen, para que los resuelva, en conjunto. El problema de los americanos es que forman una sociedad inconsciente de su senti-

do social. Una sociedad así no es sociedad, sino una mezcla de amor propio mal educado y coexistencia humana mal entendida. La utopía del pensamiento de Rodríguez es una utopía social: “el PODER de los Congresos está en razón del SABER de los Pueblos”.<sup>1</sup> A cada uno y a todos concierne el bien general que se obtiene por el buen gobierno. Mejorar a la comunidad es mejorar a los individuos. “Según el sentir general, dice Rodríguez, pueblo es un extraño colectivo: los individuos, todos son buenísimos, y el todo, detestable”.<sup>2</sup>

Crear el ser social en América es el propósito que don Simón se traza como finalidad. Crearlo quiere decir, en principio, imaginarlo. Lo imaginario de este ser social no se sustenta en la novedad, sino en la Razón. La modernidad de Simón Rodríguez se funda en esta fe en la Razón, que es uno de los rasgos principales del pensamiento iluminista, que se mantiene en el siglo XIX, como señala el crítico Antonio Cornejo Polar.<sup>3</sup> El iluminismo es el conocimiento de las cosas por medio de la Razón

Se han de conocer las cosas de América para imaginar el ser social que le podría corresponder. Conocerlo e imaginarlo son como las caras de una moneda. Esa moneda es el pensamiento propio que América necesita.

Inventar un pensamiento propio es complejo. Primero, es necesario contar con unas ideas generales sobre las cosas. Después, es preciso tener claridad sobre los problemas particulares que se van a tratar. Por último, el resultado de confrontar ideas generales con realidades particulares produce un pensamiento crítico, y un pensamiento que propone soluciones, imaginándolas, inventándolas.

Imaginar una sociedad con un pensamiento propio es aún más complejo y difícil: es utópico. Primero, es necesario satisfacer las necesidades elementales de esa sociedad para que pueda pensar. Segundo, es preciso tener clara la doctrina social que se piensa enseñar a esa sociedad. Tercero, el fin de satisfacer las necesidades básicas y de enseñar una doctrina social es lograr que el pueblo se gobierne a sí mismo. El pueblo puede gobernarse por

---

1. Simón Rodríguez, *Sociedades Americanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 49.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. Cfr. Antonio Cornejo Polar, “La literatura hispanoamericana del s. XIX. Continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso Andino)”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*, Beatriz Gonzáles Esthephan, comp., Caracas, Monte Ávila, 1994.

medio de un representante, o por medio de un congreso... si estos fallan o abusan... “déjense de jefes...y lo que hagan sin ellos, llámenlo (como saben que debe llamarse)... anarquía”.<sup>4</sup>

## UNA BREVE HISTORIA

A la luz de la libertad política, los americanos, al voltear su mirada hacia el pasado colonial, han encontrado insinuaciones, pequeños destellos y proyectos de un pensamiento americano. Este pensamiento responde a circunstancias diferentes, y cambia de acuerdo a las luces o las sombras de su tiempo.

Guamán Poma de Ayala es uno de los más antiguos precursores de ese pensamiento. Su obra la *Nueva coronica y buen gobierno*, del siglo XVII, es una protesta que dirige al rey, y en la que le recuerda, entre otras cosas, que sin indios, el rey vale muy poco.

El siglo XVIII o siglo de las luces fue fecundo en pensadores americanos: Pedro Vicente Maldonado, geógrafo y matemático; Eugenio Espejo, médico y revolucionario; Juan de Velasco, historiador; por citar los que nacieron en lo que hoy es Ecuador. Francisco José de Caldas, naturalista; Antonio Nariño, revolucionario, en lo que hoy es Colombia; Clavijero, en México, que escribió la primera historia del Virreinato de la Nueva España.

Estos pensadores comienzan a crear una identidad propia para sus regiones y, por extensión, para los americanos. Maldonado realizó el primer mapa de lo que hoy es el Ecuador; Juan de Velasco escribió la historia general del Reino de Quito; Caldas inició el estudio de la flora de estas regiones.

En otro sentido, Espejo y Nariño se inspiraron en *Los Derechos del Hombre* (1793) traducidos por el mismo Nariño, para pasar de las acciones reformistas a las acciones revolucionarias: a la creación de círculos revolucionarios e independentistas.

Espejo, por ejemplo, al volver de Bogotá, creó la *Sociedad de la Concordia* (1789) y uno de los primeros periódicos americanos, *Primicias de la Cultura de Quito* (1792). En torno al periódico y a la sociedad va a encontrarse una élite ilustrada que va a discutir las ideas transformadoras del siglo.

---

4. S. Rodríguez, *Sociedades...*, p. 16.

El siglo XIX tiene algunas figuras relevantes. Sin embargo, vamos a dirigir nuestra mirada a dos personajes representativos del modo de pensar en ese siglo: Andrés Bello y Faustino Sarmiento.

A cuenta de estos personajes corrió la construcción de “repúblicas”. Su proyecto republicano era un proyecto destinado a imponer la civilización a los pueblos bárbaros. Una civilización inspirada en ideas importadas, y en una política muy poco civilizada: el exterminio.

Bello canta en una de sus poesías, “Silva a la agricultura de la zona tórrida”,<sup>5</sup> las especies naturales de América, el amor por el campo y por el trabajo, pero las canta a la manera de Virgilio. En otro sentido, Bello entiende por educación la destinada a crear una lengua americana, no una sociedad americana. De ahí que su obra más importante, *La gramática castellana* (1832), y su política cultural como funcionario público se encuentren destinadas a reducir todas las variantes del americano a una sola, la de su gramática. Como si la lengua por sí sola fuera capaz de cambiar la sociedad. Por último, como actor político, Bello supuso que la solución a la barbarie de los campos no era el exterminio de los bárbaros por medio de la guerra, sino del hambre:

No se coloniza matando a los pobladores indígenas: ¿para qué matarlos si basta empujarlos de bosque en bosque y de pradería en pradería? La destitución y el hambre harán a la larga la obra de la destrucción, sin ruido y sin escándalo.<sup>6</sup>

Sarmiento escribió, entre otras cosas, un ensayo novelado, *Facundo* (1845), uno de cuyos méritos es el de desprestigiar a los gauchos y ensalzar a los europeos. Una de las reformas que propone en el libro es la apertura de los ríos para la navegación inglesa y francesa. “No somos industriales ni navegantes y la Europa nos proveerá por largos siglos de sus artefactos en cambio de nuestras materias primas”,<sup>7</sup> escribió Sarmiento en *Facundo*. Sin conocer Europa, Sarmiento pretendía instituir en América la civilización por medio de la colonización europea hacia tierras americanas que solo eran habitadas por los gauchos, a los que hizo una guerra feroz de exterminio.

---

5. Cfr. Andrés Bello, *Antología*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

6. Citado por Susana Rotker, “Simón Rodríguez, tradición y revolución”, en *Esplendores y Miserias del siglo XIX...*, p. 170.

7. Faustino Sarmiento, *Vida de Juan Facundo Quiroga*, Barcelona, Bruguera, 1970, p. 67.

## LAS IDEAS SOCIALES Y LOS PROBLEMAS AMERICANOS

Durante el siglo XVIII Venezuela es cuna de hombres de acción: Miranda, Bolívar, Sucre. Allí nace, sin embargo, uno de los pensadores más americanos y más cosmopolitas de América, Simón Rodríguez, quien asume, como ningún otro, las ideas transformadoras de su tiempo, y trata de aplicarlas, para acompañar la moral con las obras.

Rodríguez es, no obstante, un pensador del siglo XIX, y por sobre lo de pensador, es un maestro. “Enséñese a vivir según los preceptos de la filosofía social” dice don Simón. Estos preceptos se pueden ilustrar mediante

el DOGMA  $\left\{ \begin{array}{l} \text{lo que no es } \textit{general} \text{ no es } \textit{p\acute{u}blico} \\ \text{lo que no es } \textit{p\acute{u}blico} \text{ no es } \textit{social} \end{array} \right.$

De este se induce o infiere

La *disciplina* que se reduce a dos principios

$\left\{ \begin{array}{l} \text{destinación a ejercicios } \textit{útiles} \\ \text{y aspiración fundada a la propiedad}^8 \end{array} \right.$

que es la teoría, si se quiere, de cómo crear repúblicas con ciudadanos. La praxis vendría a ser la *economía* social, con una *educación popular*.

Más nos importa entender a un indio, le decía don Simón al rector de la escuela de Latacunga, que a Ovidio (o a Virgilio), porque en lugar de letrados, como los que pretendía formar Bello, don Simón quería ciudadanos que se entiendan entre ellos y que compartan una causa común: la causa social. En lugar de exterminar a los

Huasos, Chinos y Bárbaros  
Gauchos, Cholos y Huachinangos  
Negros, Prietos y Gentiles  
Serranos, Calentanos, Indígenas

---

8. S. Rodríguez, *Sociedades...*, p. 58.

Gente de Color y de Ruana  
Morenos, Mulatos y Zambos  
Blancos porfiados y Patas amarillas  
Y una Chusma de Cruzados  
Tercerones, Cuarterones, Quinterotes,  
Y Salto-atrás  
Que hace, como en botánica,  
Una familia de CRIPTÓGAMOS

como quería Sarmiento, o de matarlos de hambre, como esperaba Bello, don Simón quiere educarlos en la filosofía social, para que sean ciudadanos.

Y para que los americanos no dependan de otra cosa que de su industria, es necesario enseñarles ejercicios útiles. Para comerciar es necesario calcular sobre la industria propia, sobre la ajena, como quería Sarmiento.

Bello y Sarmiento establecieron repúblicas, pero no las fundaron. Las repúblicas necesitaban ciudadanos, y Sarmiento y Bello se empeñaron en formar letrados o en propiciar la colonización europea. La república, antes que una organización social, se convirtió en una forma de gobierno ajena a los gobernados. “Las élites –dice el historiador Manguashca– fueron más bien fragmentos en circulación en busca de un andamio estructurador”.<sup>9</sup> El nacionalismo, que mantenía intactas las antiguas estructuras, fue el andamio de consuelo que los ilustrados encontraron.

Simón Rodríguez, el loco, el vagabundo, el maestro de los niños y de los héroes, pretendió fundar repúblicas, y colonizarlas con sus propios habitantes. La república solo era posible con ciudadanos, y para crear ciudadanos era precisa la educación popular. La república era para don Simón una organización social, cuya forma de gobierno era cuestión de todos los gobernados. El proyecto utópico de Rodríguez careció de seguidores firmes: no existían escuelas populares, y sus obras y su figura permanecieron olvidadas hasta ahora.

---

9. Juan Manguashca, edit., *Historia de América Andina, vol. 5, Creación de las repúblicas y formación de la nación*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003, p. 72.

## METODOLOGÍA

Esta investigación se plantea en tres niveles distintos. Por un lado pretende reconstruir el pensamiento político y social de Simón Rodríguez, a partir de su contexto y del sentido histórico que tuvo y tiene. Por otro lado, la reconstrucción de este pensamiento permite realizar un análisis crítico de las ideas dominantes de la época y de cómo se aplicaron. Por último, en un tercer nivel que se infiere de los dos anteriores, cabe señalar las propuestas del filósofo para la transformación social. Propuestas que tienen en el centro de su ideario la causa social y como eje de la acción a la escuela.

## IDEAS SOCIALES

Simón Rodríguez se inspiró, desde muy joven, en las ideas de la Revolución francesa. “Francia es la Grecia de nuestro tiempo” escribió. No tenía recelo en señalar sus deudas.

En Estados Unidos trabajó como cajista de imprenta: su contacto con los tipos fue decisivo para las obras que escribió después. Sobre el papel, las letras tienen que representar los ritmos y tonos de la voz. Además, es necesario pintar las palabras para los ojos.

Si la disposición de las palabras es innovadora, el orden de las ideas lo es más. Sus libros son absolutamente modernos: representan unos *collages*, una combinación asistemática de géneros e ideas. Los *collages* aparecen, como tales, solo entrado el siglo XX, con los surrealistas.

En su transhumancia por Italia, Alemania, Prusia, Polonia y Rusia perfeccionó las ideas sociales que adquirió en Francia.

[...] trabajé en un laboratorio de química industrial, en donde aprendí algunas cosas; concurrí a juntas secretas de carácter socialista; vi de cerca al Padre Encantín, a Olindo Rodríguez; a Pedro Leroux y a otros muchos que funcionaban como apóstoles de la secta. Estudié un poco de literatura, aprendí lenguas y regenté una escuela de primeras letras en un pueblecito de Rusia.<sup>10</sup>

---

10. S. Rodríguez, *Sociedades...* pp. 58, 318.

Se desprende, de esta declaración, que el maestro conoció los programas del socialismo europeo, entre los que se encontraban, por ejemplo, las ideas de Saint Simón sobre la isla de Utopía, o las del falansterio, de Fourier, ideas en las que se proponían modelos distintos de sociedad.

## LA CAUSA SOCIAL

El *Contrato Social* conmovió y movió, no solo a Rodríguez, sino a los pensadores del siglo. En su parte central, *El Contrato* distingue el Bien General del Bien Común. El Bien General es el bien público, el bien social; mientras que el Bien Común es el que corresponde a los individuos de una comunidad. “Todos para uno y uno para todos” se dice sobre el Bien General. “Todos para uno y uno para sí” se dice sobre el bien común. El sentido primordial de estas consideraciones sobre lo social tiene que apoyarse en una definición de lo social. Dice Simón Rodríguez, sobre el sentido de lo social:

Por *social* se entiende lo *exotérico*, lo social consiste en discutir en público el mérito de las cosas, *la conciencia social* consiste en considerar *lo social como lo público*, *sociedad* significa *unión íntima*, *sociable* es el que ve un hermano en su semejante y su patria donde se halla, No hay simpatía verdadera sino entre iguales. Simpatizan EN APARIENCIA los súbditos con sus superiores, porque el que obedece protege las ideas del que manda, pero la antipatía es el sentimiento natural de la inferioridad, que nunca es agradable.<sup>11</sup>

La causa social, para convertirse en realidad, encuentra su forma idónea en la república, que no solo es una manera de gobernar: es una institución para gobernarse, es decir, donde el pueblo se da la ley a sí mismo, porque *la república* es una institución social, y por social se entiende lo exotérico.

La causa social fue la que inspiró a Rodríguez primero en la conspiración, y luego en el exilio. En Europa, Simón Rodríguez conoció el aparato de las monarquías, la astucia de los reyes, y los límites de esas viejas sociedades europeas. Fue testigo de la república francesa, que tuvo varios jefes,

---

11. *Ibíd.*, p. 146.



del Imperio, que tuvo un advenedizo, y de la monarquía, que tuvo dos reyes de raza. La misma causa social fue la que lo hizo regresar a América, porque

Ni la monarquía ni la república  
Conviene en todos los tiempos  
Ni en todos los tiempos  
Pero América es en el día

El único lugar donde *convenga* pensar en un  
Gobierno *verdaderamente* Republicano

La *humanidad* pide el ensayo- las *lucres del siglo* lo facilitan<sup>12</sup>

## LA EDUCACIÓN

La educación que recibió Simón Bolívar y el proyecto para transformar la escuela de primeras letras son los frutos de estas ideas sociales sobre la educación. En su formulación elemental, estas ideas nuevas sobre la pedagogía, atienden a tres puntos: 1. La instrucción social debe ser general, sin excepción 2. La enseñanza se funda en la Razón, y la Razón viene del estudio de las cosas 3. Es imprescindible una valoración por el trabajo útil.

Bolívar, pensador y hombre de acción, clarividente en sus reflexiones sobre la situación y el destino de América, comprometido con la situación social de estos pueblos, héroe en los campos de batalla, capaz de cabalgar, nadar, escalar. He ahí el fruto de esa educación.

Sin embargo, Simón Rodríguez era ambicioso, y pretendía ampliar el espectro de esta educación verdaderamente social para que el primer punto se cumpla a cabalidad: la instrucción social debe ser general, sin excepción. Si esta instrucción le fue útil a Bolívar, era necesario que sea útil a la sociedad toda. Sus reparos al ayuntamiento de Caracas, cuando contaba 25 años, apuntan a este aspecto: pardos y mulatos deben educarse, y la escuela de primeras letras debe ser estimada en lo que vale.

Al volver de Europa sus ideas serán mucho más radicales: los niños y las niñas deben asistir a la misma escuela; pardos, mulatos, indios deben edu-

---

12. *Ibid.*, p. 66.

carse. “Dénseme los muchachos pobres”,<sup>13</sup> escribió don Simón, para darles ideas sociales.

La escuela es importante porque determina el clima en el que habitan los niños. “La influencia del clima en la sensibilidad”<sup>14</sup> hace que los niños moderen su *amor propio*, por medio del conocimiento de las cosas, pues es sabiduría *el saber reglar nuestra conducta con ellas, según sus propiedades*.<sup>15</sup> Este es un alegato a favor de la razón.

El ayuntamiento caraqueño y el gobierno boliviano, como es conocido, rechazaron el proyecto, don Simón tuvo que cargar con las deudas de los fracasos y retirarse a fundar su escuela pública en distintos lugares de Sudamérica, por cuenta propia.

## LOS PROBLEMAS AMERICANOS

Al momento de la Independencia existían en América al menos dos problemas cruciales: la falta de experiencia en los asuntos de gobierno, y una sociedad que carecía de las luces para abolir las castas que le impedían su unión íntima y para conocerse a sí misma, para meditar sobre sí.

La falta de experiencia se podía solucionar con el tiempo; pero la falta de luces para entender una sociedad colonial y para transformarla no tenía otra solución que adquirir esas Luces y Virtudes Sociales. (Que no sean solamente las sentimentales velas de sebo, paciencia, jabón, resignación, cola fuerte y amor al trabajo que Samuel Robinson o Simón Rodríguez vendía para mantener su escuela y mantenerse a sí, en Valparaíso, en 1839. Aunque también). Su adquisición implicaba su aplicación. Era, sin embargo, necesario que esas Luces sean propiedad de la sociedad, no solo de unos cuantos solitarios. La antigua estructura social se opuso a que las luces se socialicen: permitirlo era desaparecer.

Simón Rodríguez no se interesó por los americanos en calidad de compatriota, porque hubiera sido poner su *amor propio* en el suelo, sino en calidad de Hombre. “El que se interesa por la *especie humana*” ¡pone su amor propio por las NUBES!<sup>16</sup>

---

13. *Ibid.*, p. 56.

14. *Ibid.*, pp. 13, 51.

15. *Ibid.*, pp. 13, 50.

16. *Ibid.*, p. 56.

El amor propio, dice don Simón es la causa de todos los *yerrros*, como de todos los *aciertos*. Acertará más quien modere su amor propio, como decíamos antes, por el conocimiento de las cosas, es decir, por la Razón. Don Simón, como los utopistas de su tiempo, hubiera preferido una república universal, pero atento a las realidades, pensó que la república solo era posible en América.

### LA CARENCIA DE PROYECTOS ERA EL RESULTADO DE LA AUSENCIA DE LUCES

“No olviden los republicanos que las revoluciones son efectos de circunstancias, no de proyectos” escribió don Simón. Las circunstancias de nuestra revolución de la Independencia fueron singulares: mientras América luchaba contra España por su Independencia, España luchaba contra Francia por lo mismo.

Las Guerras de Independencia americana dieron paso a las guerras –así, con minúsculas– por la separación y por conseguir el poder. Quienes hicieron las guerras por la separación y por el poder se sometieron al proyecto triunfador del momento –*la república*– sin creer en él o sin comprenderlo, para romperlo.

Este proyecto fue obra de unos cuantos espíritus generosos, unos cuantos hombres de genio y valor que acabada la revolución por la Independencia, fueron traicionados o fueron relegados. Bolívar es, sin duda, el mayor republicano de todos los tiempos: en la *Carta de Jamaica*,<sup>17</sup> al tiempo que exige la libertad americana, sugiere la organización de repúblicas en los pueblos liberados.

Pocos hombres habrá habido –diría Bolívar– que hayan merecido menos el DESPRECIO que yo, ni que hayan sentido más la INGRATITUD.<sup>18</sup>

La ausencia de luces hizo –y hace todavía– que los códigos no se disputen con leyes, sino con balas. Las luces de las que carecen los gobernantes y los pueblos son las que les ayudarían a moderar su *amor propio*, por el

---

17. Cfr. Simón Bolívar, *Doctrina del libertador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

18. S. Rodríguez, *Sociedades...*, p. 59.

que cometen tantos yerros. “Ha llegado el tiempo de entenderse con palabras”<sup>19</sup> decía Rodríguez, sin que nadie lo escuche porque nadie sabe entenderse, ni le interesa. Unos, se hallaban muy ocupados haciéndose la guerra –como los Flores y los Santander–. Otros, obsesionados por el insulto, abusando de la libertad de prensa –como los Sarmiento.

Los gobernantes no llegan al poder por republicanos, por contar con las luces que la República exige, sino por ostentar títulos. Los letrados cortan la comunicación entre el pueblo y los gobernantes, porque su pretensión les hace renegar de la verdad, que tiene la desventaja de parecer vulgar: por eso, como los médicos, recetan *agua tibia* en latín.<sup>20</sup>

El pueblo jura su Constitución y la maldice en seguida, porque no existe confianza en los representantes que él mismo elige. La realidad a la que se enfrenta Rodríguez es una farsa: títulos, en lugar de ideas; jerigonzas, en lugar de cátedras sociales; simulaciones, en lugar de elecciones. La farsa hace reír, y se olvida. Si es buena, se repite en los teatros. Pero dos veces suceden las cosas en el mundo, una vez como farsa y otra como tragedia. Por eso la tragicomedia es el alimento diario de nuestros pueblos.

## LAS REPÚBLICAS ESTÁN ESTABLECIDAS, NO FUNDADAS

La Guerra de Independencia abrió la posibilidad de que los americanos se gobernasen a sí mismos, lo que no hicieron y no han hecho. Los “republicanos” americanos, al carecer de luces, *imitan*. Emular unas ideas quiere decir expresarlas en fórmulas diferentes; no se pueden imitar ideas, sino fórmulas, y las fórmulas copiadas están, siempre, vaciadas de ideas.

Los “republicanos” americanos pretenden imitar a los griegos y romanos en sus recetas para componer discursos, y a los ingleses en la aristocracia de nacimiento; en la América del Sur, mestiza y chola, esta aristocracia ha sido y es risible, porque no existe, y a nosotros nos debe interesar nuestra Grecia.<sup>21</sup> A los Estados Unidos intentan copiar en el comercio; sin

---

19. *Ibid.*, p. 34.

20. *Ibid.*, p. 8.

21. Que consiste en el estudio de los indios, que son nuestra antigüedad, como decía Martí en su célebre, *Nuestra América*.

advertir que no se puede comerciar sin antes contar con una industria propia. A Francia, en el genio; cuando deberían recurrir al genio de indios, negros, mestizos...

Los “republicanos” americanos, al carecer de ideas y regirse por fórmulas, carecen de identidad social: no saben que un Republicano no puede iniciar *Negociaciones de reconocimiento con los Reyes*, como si los Reyes, entre los que se encuentra el Papa, pudieran reconocer una república sin desear convertirla en colonia (es libre el pueblo que quiere serlo). Imitan y enseñan a imitar en las escuelas, con lo cual desgracian a la juventud. El resultado de esta “inconsecuencia de la conducta de los republicanos, hace que sus hijos piensen en ser realistas”.<sup>22</sup>

Es preciso *incomunicar* a los hijos republicanos con sus padres “republicanos”. (Los “republicanos”, son en verdad, realistas disfrazados).

Fundar repúblicas es regirse a principios, y los principales son básicamente dos:

*Saber sus obligaciones sociales* es el primer deber de un republicano –y la primera de sus obligaciones– es *vivir de una industria que no le perjudique, ni perjudique a otro* [...].<sup>23</sup>

## EN LUGAR DE ENFRENTAR AL ENEMIGO COMÚN, SE PELEAN ENTRE ELLOS

Donde el enemigo común son las monarquías y los extravagantes monárquicos americanos. En el momento en que las monarquías europeas formaban la Santa Alianza para protegerse de las repúblicas, los americanos iniciaban sus guerras civiles, poniendo en riesgo sus repúblicas. ¡La república puede acabar por disolverse si a los europeos se les ocurre cruzar el océano! Lo que sucedió, años más tarde, cuando los franceses invadieron México, para imponer un emperador. ¡Todos los que pueden perder sus títulos o sus privilegios conspiran contra la república! En especial los monárquicos –que son un partido fuerte en Europa– que, aunque aplauden el derrumbe del Imperio español, se han unido, hasta con el Papa, para impedir la constitución de estas.

---

22. S. Rodríguez, *Sociedades...*, pp. 14, 20.

23. *Ibid.*, pp. 20, 33.

“En esta disputa  
Llegando OTROS perros  
Pillan descuidados  
A mis SEIS Conejos”\*

\*Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú, Méjico, Bolivia y Guatemala (Gazapos al pie de la madre).<sup>24</sup>

## LA CAUSA SOCIAL EN AMÉRICA

Simón Rodríguez anduvo errante por América casi un cuarto de siglo. América y la causa social se convirtieron para él en una misma cosa, una sola cosa con dos partes: las realidades de esta América, y las ideas del siglo. Don Simón creó un lazo de unión entre las dos partes, un lazo de vida y fulgor: sus actos y sus palabras tuvieron como fin absoluto la realización de las ideas sociales en América.

La lucha fue difícil, y algunos podrán creer que inútil, porque las realidades, reacias al cambio, acabaron por imponerse. Simón Rodríguez recorrió Sudamérica predicando, con sus acciones y sus palabras, por una utopía que a muchos les resultó indiferente. Vivió pobre y errante, y murió en soledad. Incluso fue olvidado por los historiadores, que no le dieron lugar ninguno en sus libros.

Las ideas, don Simón las trajo de Europa, sin europeizarse. Del viejo continente volvió como ciudadano del mundo y como tal vivió en América. Sobre Europa escribió:

No se alegue la sabiduría de la Europa (argumento que ocurre al instante): porque, arrollando ese brillante velo que la cubre, aparecerá el horroroso cuadro de su miseria y de sus vicios, resaltando en su fondo de ignorancia [...]<sup>25</sup>

Don Simón no vino a América a hacer revoluciones, sino a resolver las preocupaciones por medio de las ideas sociales. Esas ideas son un haz que

---

24. *Ibid.*, pp. 20, 41.

25. Simón Rodríguez, *Luces y virtudes sociales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 184.

se proyecta sobre las realidades que don Simón encontró aquí, para cambiarlas. Las ideas sociales son, en definitiva, una suma de propuestas, fundadas en razón, para crear una sociedad distinta. Esas propuestas son un proyecto de sociedad.

El mérito de los proyectos está en la *previsión*.<sup>26</sup> Decía el maestro, al tiempo que demandaba de la América la necesidad de crear. Sin embargo, su actitud en América no fue solo la del previsor, sino la del crítico. No existía proyecto posible si no se cambiaban, de manera inmediata, unas cuantas realidades.

Como crítico, señaló el daño que producía el que se conserven privilegios. No tocar esos privilegios, en especial los relativos a la propiedad, se convertía en una traba para que el proyecto se inicie.

Su crítica a la situación política tiene su complemento en su crítica a la situación de la sociedad. Como un paso de transición entre las dos se encuentra su crítica a las expresiones de la cultura.

La política, que es el arte de gobernar, se ejerce, en América, de espaldas a las realidades sociales. De la imitación a la guerra civil, los políticos no encuentran la manera de gobernar a los pueblos. “Inventen” les dice Rodríguez, “sean Originales” les repetía. “Utilicen las luces del siglo para conocer sus realidades, las que tienen delante. La razón debe utilizarse para conocer a quienes ustedes desprecian, por falta de amor propio y de originalidad, a los indios, a los cholos, a los huasos y a los huachinangos... a los que hablan una lengua distinta, tienen costumbres diferentes y una historia distinta, que a ustedes también les concierne”, les decía. “Observando la índole de los nativos, se acertaría a darles el gobierno que les conviene. Poniéndolos en contradicción consigo mismos... nada se conseguirá”.<sup>27</sup>

La sociedad vive de espaldas a sí misma, por eso no existe interés por el bien general. Es comprensible que sea así, pues era una sociedad de vasallos, pero ahora es una sociedad de hombres que pueden ser ciudadanos. De ahí que su obra, prolífica en reconvenciones sobre la moral ciudadana SE DIRIGE a los que entran en una sociedad que no conocen, a los que necesitan formar costumbres de otra especie, para vivir bajo un gobierno diferente del que tuvieron sus padres.<sup>28</sup>

---

26. *Ibid.*, pp. 20, 68.

27. *Ibid.*, pp. 20, 14.

28. *Ibid.*, pp. 1, 15.

Critica también a los letrados, quienes figuran como la conciencia de esos pueblos, porque en lugar de representar esa conciencia, defienden falacias o imitan, como los gobernantes. Más importante que ser ilustrado, es ser pensador y ser filósofo, para ser ciudadano. Las ideas de los letrados no son ideas sociales, son formas vacías de ideas: la forma de gobierno inglés, la forma de comercio de los Estados Unidos, la forma de genio de los europeos. Sin ideas se encuentran condenados a imitar: inventen, les exige.

Sin embargo, además de criticar, era necesario prever. El futuro de América se encuentra en la previsión, y los hombres de mérito son los que pueden proyectar el futuro. Sus ideas sociales se proyectan sobre esta realidad, para cambiarla, de tres maneras:

1. Es imprescindible la educación popular para difundir las ideas sociales. Contra la sociedad de castas en la que se encontró, don Simón trató de crear una escuela popular, para que los niños no repitan lo que hicieron sus padres, sino para que formen una sociedad distinta, una sociedad de semejantes.
2. Son necesarios los oficios útiles, el desarrollo de las industrias y el derecho de propiedad. En oposición a una sociedad ociosa, por un lado, y explotada, por otro, don Simón es un defensor del trabajo como un bien social, no como una renta, para los pocos, y como una condena, para los muchos. Los ociosos tienen que aprender a trabajar en cosas necesarias, para que trabajen junto a los que no han sido ni son ociosos. El desarrollo de las industrias se logra mediante el ejercicio de oficios útiles: las industrias y los oficios sirven a la república, no a los particulares. Por su lado, el derecho de propiedad protege a los que no tienen.
3. Los Americanos deben unirse, para ayudarse y para defenderse del enemigo común. Solos y en guerra perpetua, no harán más que destruirse entre sí. *¡¡¡Paz y atención!!! ¡americanos! ¡sean amigas (las repúblicas americanas) si quieren ser libres!*

## SOCIEDADES AMERICANAS HOY

En nuestro siglo no existe en América, ni en ningún otro lado, una república con ciudadanos conscientes de la causa social, que es la causa de todos. Existe, para desgracia y descrédito de las luces del siglo (o más bien



de la falta de luces) un Imperio en extensión y unas cuantas “repúblicas” que están dejando de serlo para volver a ser colonias.

Para entendernos con don Simón Rodríguez, podría decirse que las verdades elementales están a la vista y que es necesario que aprendamos a vivir según los preceptos de la filosofía social. Vivir según estos preceptos resulta utópico en la época en que vivimos, pero necesario.

¿Son posibles las repúblicas en América o en algún lugar del mundo? ¿Es posible que tras casi dos siglos de pervertir la causa social vuelva a América? ¿Es demasiado tarde? Quisiera aventurar una respuesta optimista, pero resulta difícil. Parece que nuestros pueblos entienden cada vez menos de causa social, de bien general y más de beneficio particular. Quienes poseen el poder, lo han heredado o lo han usurpado, y lo ejercen como si fuera un atributo personal, y no social. Por su lado, los letrados y los poderosos medios de comunicación siguen cumpliendo la misma función que cumplían los letrados hace doscientos años: confundir al pueblo o mantenerlo en la ignorancia. ¡Nadie sabe nada sobre derechos ni deberes, y el que protesta por la mala utilización de los bienes públicos o se niega a mal utilizarlos, es blanco de risas o lo tratan de loco! El tiempo ha hecho sus estragos en la sociedad y podríamos encontrarnos como hace 200 años: independientes, pero en manos de los enemigos. ♦

Fecha de recepción: 23 marzo 2009

Fecha de aceptación: 29 abril 2009

## Los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz y la formación de un ícono cultural

**HEATHER HENNES**

Department of Foreign Languages and Literatures  
Saint Joseph's University, USA

### RESUMEN

La autora destaca la influencia de los “diarios perdidos” de Manuela Sáenz sobre el *Diario de Paíta* (editado por Carlos Álvarez Saá), la biografía publicitada por el Museo Manuela Sáenz en Quito y la película venezolana de Diego Rísquez. Por otro lado, señala que la imagen de Sáenz ha sido apropiada como símbolo de causas cívicas o feministas, predominando la imagen de una atrevida transgresora de las normas de género, sexualmente perversa, perturbadora del orden social. No obstante, el Museo y la película de Rísquez la presentarían como alguien honorable, e insistirían en la perseverancia del amor y lealtad de Sáenz a Bolívar. Hennes señala, además, que Rísquez trata las cuestiones de género y sexualidad respetando la complejidad e integridad de la Sáenz fílmica y de la histórica; que su *performance* de género le permite navegar los espacios masculinos y femeninos, para gozar de cierta agencia política y social en el círculo de Bolívar. Habría en la película y el *Diario* un lugar común, que no aparece en la literatura del Museo: la representación de Bolívar como figura trágica. Pese a sus discrepancias, los textos mencionados contribuyen a la construcción continua del ícono político, social y cultural.

PALABRAS CLAVE: Biografía, *Diario de Paíta*, Simón Bolívar, película *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, imaginario social.

### SUMMARY

The author highlights the influence of Manuela Sáenz' “lost diaries” on three texts: *Diario de Paíta* (edited by Carlos Álvarez Saá), the biography promoted by the Manuela Sáenz Museum (Quito) and the Venezuelan film by Diego Rísquez. She explains that advocates of

civic and feminist causes have made use of Sáenz as a symbol conveying an image of a daring transgressor of gender roles, sexually corrupt, and disruptive of social order. However, the museum and the Rísquez film would portray her as honorable, insisting on her persevering love and loyalty to Bolívar. Hennes believes that Rísquez' approach to gender and sexuality issues duly respects the complexity and integrity of Sáenz in film and History. Her gender performance, Hennes claims, enables her to frequent male and female scenarios and become a figure of political and social influence within Bolívar's circle. The image of Bolívar as a tragic figure would be a feature shared by *Diario de Paita* and the film but absent in the Museum's literature. In spite of their differences, the three texts contribute to an ongoing construction of a political, social and cultural icon.

KEY WORDS: Biography, *Diario de Paita*, Simón Bolívar, *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* (film), social imaginary.

SEAN APÓCRIFOS O auténticos, los famosos “diarios perdidos” que se le han atribuido a Manuela Sáenz Aizpuru forman parte de la bibliografía clásica sobre la Libertadora del Libertador, la fiel amiga, compatriota, defensora y amante de Simón Bolívar. Por lo tanto se han incorporado de manera íntegra o a nivel subtextual en varias representaciones literarias, cinematográficas y biográficas sobre la heroína ecuatoriana. Juntos, estos textos forman lo que es la figura de Manuela Sáenz en el imaginario popular. A fin de entender mejor la influencia y presencia de los “diarios perdidos” en el imaginario popular, el presente estudio examina la intertextualidad entre uno de ellos, el *Diario de Paita*, y dos representaciones más recientes de Sáenz. Una de estas representaciones es el Museo Manuela Sáenz en Quito, específicamente el tratado biográfico entregado a los visitantes.<sup>1</sup> El otro texto es la película venezolana *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* (2000), dirigida por Diego Rísquez con guión de Leonardo Padrón.<sup>2</sup> Estas representaciones, basadas en parte en el *Diario de Paita*, son respuestas apoloéticas a la tendencia histórica de encajar a Manuela Sáenz dentro de las limitadas categorías de “loca” y de idealizada heroína romántica, marginalizándola de la historia oficial de la Independencia hispanoame-

---

1. Carlos Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, PPL Impresores, 2006.

2. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, Interp. Beatriz Valdés, Mariano Álvarez y Juan Manuel Montesinos. Guión, Leonardo Padrón. Venevision International, 2002.

ricana.<sup>3</sup> De manera especial la película biográfica de Rísquez nos presenta a una Sáenz dinámica y compleja que resiste tal categorización. Los dos textos se apoyan en los controvertidos “diarios perdidos” para elogiar a Sáenz como heroína de la lucha independentista. Por lo tanto, el presente ensayo se ocupa de un estudio intertextual de estas tres representaciones de Sáenz.

## SÁENZ COMO ÍCONO CULTURAL

En las últimas dos décadas se ha visto en el Ecuador, Colombia y Venezuela la publicación o estreno de varias obras literarias y artísticas dedicadas a la reimaginación de la controvertida figura quiteña. Consuelo Navarro nos describe el marco socio-histórico en el que han surgido varias novelas históricas sobre Sáenz: “el interés de los escritores en hurgar en la historia latinoamericana, el surgimiento de nuevas voces narrativas femeninas, el cuestionamiento del papel tradicional de la mujer desde la década de los ochenta mediante los movimientos de mujeres en América Latina, la incorporación de las técnicas cinematográficas en la novela así como el uso de elementos de la cultura ‘pop’ y la celebración del bicentenario del nacimiento de Manuela Sáenz (para algunos en 1995, para otros en 1997)”.<sup>4</sup> El interés en la imagen de la Sáenz está muy presente a nivel cívico. En Quito, el 24 de mayo de 2007 se celebró el aniversario de la Batalla de Pichincha de una manera especial: el desfile anual fue sustituido por un acto conmemorativo en el que el presidente Rafael Correa, por decreto, promovió a Sáenz al grado honorífico de generala. La Ministra de Defensa, Lorena Escudero, declaró: “A partir de hoy, Manuela Sáenz constituirá un ícono de servicio a la Patria y al prójimo”.<sup>5</sup>

Dentro de este marco, Manuela Sáenz ha gozado de una presencia muy visible en la memoria nacional del Ecuador, Venezuela y Colombia, lle-

- 
3. Pamela Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, en *Journal of Latin American Studies* 33.2 (2001), pp. 291-310.
  4. Consuelo Navarro, “Manuela Sáenz en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *South Carolina Modern Language Review* 5.1 (2006), 15 mayo de 2007, p. 7, en Internet: <http://alpha1.fmarion.edu/~scmlr/V5/hispanoamericana.htm>
  5. “La promoción de M. Sáenz fue el centro de la celebración”, *El Comercio*, Quito, 25 mayo de 2007.

gando a ser “an iconic, larger than life figure”<sup>6</sup> apropiada por varias entidades e individuos como el símbolo de su causa feminista, social o cívica.<sup>7</sup> Por eso es preciso realizar un cuidadoso estudio textual sobre la literatura que ha dado cara y forma a esta figura. Por tales motivos, el presente ensayo plantea una lectura crítica intertextual del *Diario de Paita*, a fin de entender mejor su impacto en la formación de la imagen popular de Manuela Sáenz en el siglo XXI.

## LOS “DIARIOS PERDIDOS”: TEXTOS POLÉMICOS Y APOLOGÉTICOS

El *Diario de Paita* fue publicado en 1995 junto con el *Diario de Quito* en el volumen editado por Carlos Álvarez Saá titulado: *Manuela. Sus diarios perdidos y otros papeles*.<sup>8</sup> El *Diario de Quito* relata la participación de la narradora implícita, Manuela Sáenz, en los festejos celebratorios de la triunfante entrada de Bolívar en Quito el 16 de junio de 1822. Asimismo cuenta el ya legendario primer encuentro entre Sáenz y Bolívar y el comienzo de la relación íntima que tras numerosos desafíos y momentos turbulentos, duraría hasta el fallecimiento de Bolívar en 1830. Este diario comienza con una anotación fechada el 19 de mayo de 1822 y termina el 23 de junio del mismo año. El *Diario de Paita*, en cambio, se enuncia desde el puerto peruano de Paita, donde Sáenz, desterrada y discapacitada, pasó los últimos veintidós años de su vida, desde su exilio forzoso del Ecuador por orden del presiden-

- 
6. Pamela Murray, “Of Love and Politics: Reassessing Manuela Sáenz and Simón Bolívar, 1822-1830”, en *History Compass* 5.1 (2007), pp. 227-250, 20 marzo de 2007, p. 228, en Internet: <<http://www.blackwell-synergy.com/doi/full/10.1111/j.1478-0542.2006.00374.x>>
  7. Pongo como ejemplo la organización feminista venezolana MOMUMAS: el Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz, cuya misión es “Generar la organización consciente de mujeres a partir de una visión de género, facilitando las herramientas ideológicas para la construcción de conocimientos en función de una sociedad cimentada en valores de equidad, igualdad y justicia”. Véase “Quiénes somos”, página Web del Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz (MOMUMAS), 28 octubre de 2007. En Internet: <[http://momumas.net/quienes\\_somos2.htm](http://momumas.net/quienes_somos2.htm)>.
  8. Carlos Álvarez Saá, edit., *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, Quito, Imprenta Mariscal, 1995. Los diarios se habían publicado anteriormente en *Patriota y amante de Usted: Manuela Sáenz y el Libertador*, Elena Poniatowska, edit., México, Diana, 1993.

te Vicente Rocafuerte en 1834 hasta su muerte por la difteria en 1856. La primera fecha que se da en este diario es el 25 de julio de 1840 y la última es el 19 de mayo de 1846, aunque después de tal fecha hay cuatro anotaciones que no llevan fecha pero que parecen ser las de cuatro días posteriores.

Algunos investigadores dudan de la autenticidad de estos manuscritos, basándose tanto en la misteriosa llegada de los diarios a las manos del Sr. Álvarez Saá,<sup>9</sup> como en algunas discrepancias y diferencias estilísticas que se han señalado entre estos y otros documentos considerados auténticos.<sup>10</sup> A pesar de esta polémica, los diarios tienen trascendencia como fuentes de información y de inspiración de varios textos recientes que juntos forman la imagen de Manuela Sáenz en el imaginario popular. Pamela Murray ha aportado un estudio bien documentado y completo sobre las tendencias que se presentan en la historiografía de Manuela Sáenz durante el Siglo XX, específicamente la dualidad que ha caracterizado estas representaciones. Por un lado, a Sáenz se la representa como la “loca” y atrevida transgresora de normas de género, la sexualmente pervertida, la perturbadora del orden social que mantuvo una relación ilícita con Bolívar a pesar de su matrimonio con el comerciante inglés James Thorne.<sup>11</sup> Es la “mujer-hombre” que se veía en las calles limeñas “[cabalgando] a manera de hombre en brioso corcel”.<sup>12</sup> Por otro lado es la “Libertadora”, la virtuosa heroína romántica que le salvó la vida a Bolívar más de una vez.<sup>13</sup> En cualquier caso, como señalan Pamela

---

9. Según lo que cuenta Álvarez Saá en la portada de *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, ha llegado a poseer varios documentos y enseres que no se consumieron en el incendio de 1856 sino que “fueron rescatados por el General Antonio de la Guerra, quien los entregó al General Briceño y este, a su vez, en el año 1860, al Congreso Nacional de Colombia”, donde desaparecieron hasta que “de manera misteriosa”, en el año 1985, reaparecieron en Quito y llegaron a las manos de Álvarez Saá.

10. P. Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, p. 310; Gustavo Vargas Martínez, “Bolívar y Manuelita: con los puntos sobre las íes”, en *Boletín de historia y antigüedades*, 81.784 (1994), p. 129; Manuel Espinosa Apolo, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, Quito, Trama, 2006, p. 13.

11. P. Murray, *Ibid.*, pp. 291-310.

12. Ricardo Palma, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, en *Tradiciones peruanas completas*, edit., Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 962-963.

13. El episodio mejor conocido lo narra la misma Sáenz en una carta al General Daniel O’Leary. Trata de la famosísima noche septembrina (el 25 de septiembre de 1828) cuando una mujer anónima llegó al palacio presidencial en Bogotá para avisar al Libertador sobre el atentado que se realizaba contra su persona. Enterada del com-

Murray y Christopher Conway, la imagen de Manuela o “Manuelita”, como se le suele llamar, ha sido un reflejo y una parte integral del culto de Bolívar. Como tal, la imagen que se presenta de ella ha cambiado según se ha apreciado o criticado al Libertador por razones ideológicas y/o políticas a lo largo de la historia.<sup>14</sup>

La literatura del Museo Manuela Sáenz y la película de Diego Rísquez defienden a Sáenz como una persona honorable y, en el caso de la película, un personaje complejo e íntegro a pesar de su comportamiento transgresor. Con un tono apologético, estos textos destacan su fidelidad al Libertador y a la causa, además del olvido que sufrió en los márgenes de la historia oficial. El relato biográfico entregado al visitante del museo da testimonio sobre el carácter de Sáenz y presenta como evidencia el *Diario de Paita*: “Los diarios de Manuela ponen en evidencia su heroísmo y, si cabe, su capacidad de mártir; lo cual deja sin mancha su honra y le confiere un sitio destacado en la historia, por derecho propio. [...] Las difamaciones de las que ha sido objeto no han podido comprobarse, motivadas como estaban solo por la envidia o el odio”.<sup>15</sup> Analicemos de cerca cómo el discurso del *Diario de Paita* ha entrado en estas dos representaciones apologéticas de Sáenz.

## EL MUSEO MANUELA SÁENZ Y LA CARTA DE ANTONIO DE LA GUERRA

El Museo Manuela Sáenz se encuentra en la Calle Junín en el centro histórico de Quito, ubicación significativa por la importancia de esta batalla en la guerra de la Independencia. Señalado este detalle por la guía del museo al comenzar la visita, queda claro el intento de relacionar a esta figura histórica con los sucesos históricos de las batallas más significativas, así enfatizando el papel que desempeñó Manuela en la causa. Al entrar en el museo el

---

plot, Sáenz ayudó a Bolívar a huirse por la ventana, salvándole la vida. Véase “Manuela Sáenz, Carta a Daniel O’Leary, 10 agosto de 1850”, en Vicente Lecuna, “Papeles de Manuela Sáenz”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 28 (1945), pp. 509-12.

14. P. Murray, “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, p. 298; Christopher Conway, *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*, Gainesville, UP of Florida, 2003, pp. 98-102.
15. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, pp. 70-71.

visitante recibe un librito biográfico titulado *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, texto escrito por el dueño del museo, Carlos Álvarez Saá, y “dirigido, sobre todo, a los estudiantes del país, con el objetivo de facilitarles un conocimiento más completo de nuestra historia”.<sup>16</sup> Este relato biográfico constituye el marco narrativo que condiciona la experiencia y lectura de los otros objetos y documentos exhibidos en el museo.

La figura del general Antonio de la Guerra, aliado de Bolívar y amigo de Sáenz, representa un papel sumamente importante tanto en la literatura del museo como en la película de Rísquez, lo que se puede entender a partir de la polémica sobre el origen y autenticidad de los diarios. Es preciso considerar el papel que desempeña en el museo la famosa carta del general a su esposa, doña Josefa Gorostidi y Seminario, redactada –según la fecha que lleva– el 28 de diciembre de 1856. Esta fecha la sitúa aproximadamente un mes después del fallecimiento de Manuela a causa de la difteria. En esta carta el general expresa la tristeza que sintió al llegar a la casa de la fallecida Manuela y descubrir que las autoridades sanitarias habían mandado que se quemara la vivienda a fin de evitar la extensión del contagio. Escribe que junto con sus sirvientes pudo rescatar algunos bienes de esa parte de la casa todavía no consumida por las llamas, inclusive varias estatuas religiosas y un cofre de documentos y cartas, entre ellas varias de Bolívar.<sup>17</sup> Una copia de esta carta se expone en la entrada a la exposición, ubicada entre las transcripciones del *Diario de Paíta* y los facsímiles de las cartas íntimas de Manuela y Bolívar. Por su ubicación dentro del museo, la carta pasa desapercibida al visitante que no la busque o que no tenga la paciencia o interés en leer la colección documental en la entrada del museo. No obstante, la carta es una de las piezas fundamentales para la inscripción de los artefactos y documentos del museo dentro de la historia oficial y, por consiguiente, para la construcción de la imagen de Manuela como figura histórica de carne y hueso. En primer lugar, los eventos narrados en la carta pretenden explicar la procedencia y la presencia de algunos artefactos exhibidos en la Sala Manuela Sáenz y presentados como pertenencias suyas, tales como un retrato de Sáenz supuestamente quemado –en parte– en el incendio de 1856, unas

---

16. *Ibid.* Texto de la contraportada.

17. Antonio de la Guerra Montero, “Carta a Josefa Gorostidi y Seminario, 28 diciembre de 1856”, en Antonio Cagua Prada, *Manuelita Sáenz: Mujer de América*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002, pp. 326-327.



estatuas religiosas rescatadas del mismo, y otros artículos personales. Segundo, la carta ofrece una explicación sobre la supervivencia de los diarios y las cartas íntimas, cuya autoría ha sido el objeto de un gran debate.

## PRESENCIA EXPLÍCITA DEL *DIARIO DE PAITA*

Hay varios pasajes del *Diario de Paita* que se han incorporado en forma íntegra en la biografía de Álvarez Saá a fin de defender la imagen de Sáenz contra sus detractores. Por ejemplo, el autor insiste en que “Ningún detractor ha podido comprobar que Manuela tuviese un romance y peor un desliz antes de conocer a Bolívar, o mientras mantuvo relaciones afectivas con él. Y aun muerto le fue fiel”.<sup>18</sup> En su tratado biográfico, esta lealtad y amor eternos de parte de Sáenz se apoyan en una cita tomada casi directamente del *Diario de Paita*: “Qué señor este Simón para robar todos mis pensamientos, mi pasión, mis deseos. En vida lo amé con locura; ahora que está muerto lo respeto y lo venero”.<sup>19</sup> En la biografía esta declaración de amor se enuncia en un contexto distinto al que tiene en el diario. Álvarez Saá la incluye al explicar que varios niños paitanos fueron bautizados con el nombre Simón o Simona: “La población de Paita llegó a tener tal cariño por Manuela que, cuando bautizaban a un niño, solicitaban su madrinazgo. Manuela ponía como condición que fueran llamados Simón o Simona. Pasado un tiempo, Manuela no se acostumbra a la rutina de su nueva vida; comienza a añorar sus días de gloria, a sus amigos y, lógicamente, el recuerdo de Bolívar toma cuerpo cada vez más en su memoria”.<sup>20</sup> Es distinto el contexto de esta enunciación en el *Diario de Paita*, donde la narradora está leyendo *Los pastores de Belén* de Lope de Vega cuando encuentra unas violetas secas que le había regalado Bolívar. Cuando ella confiesa que “su amor sigue aquí en mi corazón, y mis pensamientos y mi amor por él están con él en la eternidad”,<sup>21</sup> las violetas se convierten en un lugar de memoria, una encarnación del recuerdo de Bolívar. En el museo se exhiben unas violetas parecidas (supuestamente las mismas), cuya presencia física pretende verifi-

---

18. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, pp. 70-71.

19. Reproducido en C. Álvarez Saá, *Ibíd.*, pp. 59-60.

20. *Ibíd.*, p. 59.

21. Manuela Sáenz. *Diario de Paita*, en C. Álvarez Saá, edit., *Manuela: sus diarios...*, p. 31.

car este detalle del *Diario de Paita* y dar testimonio de la autenticidad del mismo. De esta manera sugieren que la Sáenz exiliada en Paita conservaba la memoria del Libertador. Aunque en la literatura del museo Álvarez Saá ha cambiado el contexto de la declaración de amor enunciada en el *Diario de Paita*, el efecto logrado es el mismo: al insistir en la perseverancia del amor y la lealtad que le tenía Sáenz a Bolívar, este discurso apologético defiende su virtud ante acusaciones de haber tenido otros amantes además de Bolívar. La presencia de las violetas secas en el museo sirve para reforzar esta idea y dar validez al *Diario de Paita*.

Lo más interesante es que anteriormente a la literatura del museo y aun al *Diario de Paita*, aparece esta declaración de amor en una de las cartas enviadas por Sáenz al general Juan José Flores. Esta vez el contexto es aún más distinto. Defendiéndose contra los que la acusaban de conspiraciones políticas, Sáenz le escribe: “¿Qué tengo que hacer yo en la política? Yo amé al Libertador; muerto lo venero y por esto estoy desterrada por Santander”.<sup>22</sup> Aunque la afirmación en este, su contexto posiblemente original, señala el mismo amor y la misma lealtad atribuidos a Sáenz en los textos más recientes, va más allá en su discurso apologético para negar la participación de la narradora en la política. Este aspecto del enunciado se ha abandonado en los dos textos posteriores.

Otro lugar común entre el *Diario de Paita* y la literatura del museo es el irónico abandono que caracteriza la experiencia de Sáenz en Paita. A continuación presento una referencia explícita a tal abandono dentro de su contexto en el *Diario de Paita*. He utilizado la letra cursiva para enfatizar lo que se repite en la literatura del museo:

Han pasado ya 8 años y solo he visto miserias, pobreza, epidemias, susto de los peruanos (cobardes) que se alegran de la desgracia ajena. Un puerto que solo da lástima, donde el entorpecimiento es la orden del día. ¿Cómo puede una mujer estar al día en cosas de la cultura? El mundo no se percata donde queda Paita.

*Escribo a mis familiares en Quito y nadie contesta. No tengo a nadie. Estoy sola en el olvido. Desterrada en cuerpo y alma, envilecida por la desgracia de tener que depender de mis deudores que no pagan nunca.*  
[...]

---

22. Manuela Sáenz, “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, en Jorge F. Villalba, edit., *Manuela Sáenz: epistolario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1986, pp. 102-103.

*Qué contraste Simón: de reina de la Magdalena, a esta vida de privaciones. De caballeresa del sol a matrona y confitera; de soldado húsar a suplicante; de Coronel del ejército a encomendera. ¡Basta! Me voy a Lima.*<sup>23</sup>

Lo que aparece aquí en cursiva se repite en el tratado biográfico de Álvarez Saá. Una lectura comparativa revela que en la biografía, este pasaje se vuelve aún más irónico al hacer hincapié en la fama que logró Sáenz hasta en ese alejado lugar de destierro: “Manuela en ese pequeño puerto llegó a tener tanto prestigio por su bondad y solidaridad con sus compatriotas, que todo ecuatoriano que pasaba por ahí, en una u otra forma, la buscaba, y recibía de ella su apoyo y preocupación”.<sup>24</sup>

### SILENCIOS Y OMISIONES: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Es preciso señalar los detalles y temas cuya omisión en los textos posteriores al *Diario de Paíta* cambia en el fondo la representación de Manuela Sáenz como sujeto histórico y legendario. En ciertos sentidos, la biografía de Álvarez Saá calla o cambia ciertos detalles o actitudes presentes en el *Diario de Paíta*. Me refiero a cierto silencio relacionado con la actividad militar de Sáenz, una discrepancia sobre su relación con Simón Rodríguez y la falta de representación de Bolívar como figura trágica, la que se ve claramente en el diario. Veremos que cada uno de estos silencios o discrepancias implica un cambio significativo en la representación de la heroína.

Álvarez Saá nos describe la participación de Sáenz en la campaña militar que atravesaba los Andes entre las batallas de Junín y Ayacucho. Otra vez, presente en letra cursiva lo sacado palabra por palabra del *Diario de Paíta*:

Manuela hace acopio de decisión y coraje, da ejemplo primeramente de disciplina y exige de sus soldados el mismo comportamiento, y llega a dar bofetadas a algunos de ellos para levantar su ánimo decaído por los sabores de la campaña.

---

23. M. Sáenz, *Diario de Paíta*, p. 33.

24. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, p. 62.

En muchas ocasiones veían caer a las profundidades de un precipicio a los soldados, dando alaridos, juntamente con las mulas cargadas. Manuela demuestra durante todo el tiempo capacidad organizativa y de mando, a más de abnegación. Ella dice, “*me odiaban, pero al mismo tiempo me cuidaban*”.<sup>25</sup>

Esta última frase resuena con una anotación apasionada del *Diario de Paíta*, en la que la narradora insiste en la distinción que había logrado por su aportación al ejército colombiano. El énfasis es mío:

Yo le di a ese Ejército lo que necesitó: ¡valor a toda prueba! y Simón igual. Él hacía más por superarme. Yo no parecía una mujer. Era una loca por la Libertad, que era su doctrina. Iba armada hasta los dientes, entre choques de bayonetas, salpicaduras de sangre, gritos feroces de arremetidos, gritos con denuestos de los heridos y moribundos; silbidos de balas. Estruendo de cañones. *Me maldecían pero me cuidaban*, solo el verme entre el fragor de una batalla les enervaba la sangre.<sup>26</sup>

En su estudio sobre las masculinidades durante la época de la Independencia, Matthew Brown identifica el valor en el campo de batalla como una característica del ideal masculino.<sup>27</sup> Así pues la adaptación de la frase en cursiva y la extracción de la misma de su contexto original en el diario, una escena sangrienta, violenta y nítidamente masculina según las normas de la época, hace que la Sáenz protagonista del librito biográfico no se sitúe en un espacio tan plenamente masculino (la lucha armada en el campo de batalla) y por consiguiente que no se exponga a la misma crítica que se ha hecho históricamente a esta mujer, quien, según Ricardo Palma, “se encontraba como en su centro en medio de la turbulencia de los cuarteles y del campamento”.<sup>28</sup> Aunque la Sáenz del librito biográfico sí ha trasgredido las normas de género por participar en la campaña militar en los Andes, se ha silenciado el aspecto más potencialmente (e históricamente) polémico de esta participación: su lucha armada en plena batalla. Igualmente interesante es el efecto que tiene en la biografía el haber cambiado el término “maldecían” por

---

25. *Ibíd.*, pp. 36-37.

26. M. Sáenz, *Diario de Paíta*, pp. 43-44.

27. Matthew Brown, “Soldier Heroes and the Colombian Wars of Independence”, en *Hispanic Research Journal* 7.1 (2006), pp. 41-56. Véase la p. 43.

28. R. Palma “La Protectora’ y ‘La Libertadora”, p. 962.

“odiaban,” palabra que resuena con la acusación de que: “Las difamaciones no han podido comprobarse, motivadas como estaban solo por la envidia y el odio”.<sup>29</sup> Gracias a estos cambios, los que minimizan la participación militar (masculina) de Sáenz, la biografía mantiene claro su discurso apologético y evita cualquier detalle que ponga en duda la feminidad de la heroína.

En este sentido, la biografía de Álvarez Saá responde a representaciones anteriores, algunas de ellas de tono burlesco, que critican el transgresor comportamiento “varonil” de Sáenz y cuestionan su sexualidad. Doy como ejemplos *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero<sup>30</sup> y las *Memorias* (1892) de Jean-Baptiste Boussingault,<sup>31</sup> el científico francés que conocía a Sáenz y cuya descripción de ella ha provocado mucha controversia. Hasta el antiguo presidente ecuatoriano Vicente Rocafuerte la describe en su correspondencia oficial como una “[mujer] de moral relajada”<sup>32</sup> y “una verdadera loca”.<sup>33</sup> Uno de los más conocidos retratos de Sáenz nos viene de Ricardo Palma, quien la llama “la mujer-hombre” para distinguirla de su amiga y compatriota Rosita Campusano, quien ejemplifica para el tradicionalista lo esencialmente femenino.<sup>34</sup> Tal contraste es la base de su tradición titulada “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora,’” ensayo costumbrista en el que Palma representa a Sáenz como un individuo que “dominaba sus nervios, conservándose serena y enérgica en medio de las balas y al frente de lanzas y espadas tintas en sangre o del afilado puñal de los asesinos”.<sup>35</sup> Además, la describe a gusto en las calles de Lima, cabalgando “a manera de hombre”.<sup>36</sup> Curiosamente, tanto en el librito biográfico del museo como en la exhibición de los artefactos se nota cierto rechazo de la masculinidad atribuida a la Libertadora. Por ejemplo, la placa que explica el origen y uso de la montura guardada en la Sala Manuela Sáenz afirma explícitamente que cuando

---

29. C. Álvarez Saá, *Manuela Sáenz: figura cimera...*, p. 71.

30. Denzil Romero, *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets, 1988.

31. Boussingault, Jean-Baptiste, *Memorias*, 1892, Trad. Alexander Koppel de León, t. III, Bogotá, Banco de la República, 1985.

32. Vicente Rocafuerte, “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, en J. Villalba, *Manuela Sáenz: epistolario*, pp. 102-03.

33. Vicente Rocafuerte, “Carta a Francisco de Paula Santander, 10 noviembre de 1835”, en J. Villalba, *Manuela Sáenz: epistolario*, p. 105.

34. R. Palma, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, p. 962.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

Sáenz montaba a caballo con Bolívar en Catahuango, la hacienda de su familia materna, lo hacía a mujeriegas para acomodar los elegantes vestidos que llevaba. Esta placa y la literatura del museo, en la que se minimiza la actividad militar de Sáenz, dejan fuera de su representación cualquier referencia a las transgresiones de género que motivaron mucha crítica en representaciones literarias de los siglos XIX y XX.

**ENTRE EL *DIARIO* Y LA PANTALLA:  
*MANUELA SÁENZ: LA LIBERTADORA  
DEL LIBERTADOR***

La película *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* comienza en el puerto peruano de Paita, adonde ha llegado un barco de cazadores de ballenas que trae consigo una epidemia que se extiende rápidamente por la población. Uno de los marineros es el escritor norteamericano Herman Melville, que aprovecha la parada en Paita para buscar a la legendaria Manuela Sáenz, a quien encuentra en su humilde choza, envejecida, incapaz de caminar y de espíritu cansado. Su visita motiva a Sáenz a releer las cartas de amor que guardaba de su romance con Bolívar y a volver a los momentos más lindos y los más penosos de su relación. Estos recuerdos aparecen como una serie de *flashbacks* que constituyen la narrativa dentro de la narrativa de la película. Entre ellos volvemos a la choza en Paita, donde una serie de visitantes –Melville, Simón Rodríguez y el general Antonio de la Guerra– conversan con la envejecida Manuela. En *off* la voz de Sáenz narra los *flashbacks*, muchas veces con pasajes prestados directamente de las cartas de la Sáenz histórica y de los “diarios perdidos”. Al final de la película, Sáenz cae víctima de la epidemia y las autoridades sanitarias ponen fuego a su casa y sus pertenencias.

**LA PRESENCIA DE ANTONIO DE LA GUERRA**

En una escena tardía de la película, un paitano desconocido rescata un cofre de documentos de las llamas que consumían la choza de la difunta Manuela. Esto es visto por el general Antonio de la Guerra. Este descubrimiento y la representación del incendio que acabó con las pertenencias de la

Libertadora, lo mismo que describió el general histórico en la carta a su esposa que se encuentra en el Museo Manuela Sáenz, explican la supervivencia de las cartas y diarios que formarían la base de la historia relatada en la pantalla. En este sentido, el discurso del personaje fílmico Antonio de la Guerra funciona dentro del discurso apologético de la película de manera parecida a cómo funciona su carta dentro del marco narrativo del museo: deja abierta la posibilidad de que se hayan rescatado los pensamientos íntimos de la heroína y que sus propias palabras y percepciones constituyan la base de la historia narrada. La incorporación de los diarios en la narrativa le da voz a esta mujer desterrada haciendo parecer que la historia contada es desde su perspectiva.

En la película, el General de la Guerra es el último visitante al que recibe Manuela, después del escritor norteamericano, Herman Melville y el antiguo maestro de Bolívar, Simón Rodríguez. Llega al escenario hacia el final de la película, entrando en la choza donde Manuela pasaba los últimos días de su vida. Como todas las escenas que sitúan a Manuela en Paita, está rodada en blanco y negro, matizada de sepia. Manuela se atormenta leyendo su antigua correspondencia íntima. “Te hacen daño”, le avisa su esclava Jonatás. En este sentido, la Paita de la película es como la Paita de los diarios: un nostálgico lugar de memoria.

Al llegar, el General pregunta por “la Libertadora del Libertador”, así haciendo referencia a la antigua relación entre ella y Bolívar, vinculando a esta pobre mujer desterrada y discapacitada con los sucesos histórico-políticos de la época de la Independencia. Como Antonio de la Guerra encarna este vínculo con el pasado, su visita sirve otros fines: la articulación en voz alta de la marginalización física, social y política que sufre la protagonista y su caracterización como heroína romántica.

En su uniforme militar, el General representa de manera visual un contraste de género con la falda negra y blusa blanca (ropajes femeninos) de Manuela. Es una relación de género que de fondo tiene varias implicaciones. Una de ellas es que la participación en las luchas armadas, en la política pública y en la historia oficial han sido privilegios masculinos negados a la mayoría de las mujeres a pesar de los intentos de algunas de ellas de participar en estos entornos masculinos. El General la llama “doña Manuela” en lugar de “Coronela”, un título que había ganado por haber atendido con valentía a los soldados patriotas en el campo de batalla, “batiéndose a tiro limpio bajo los fuegos enemigos” durante la batalla de Ayacucho en el año

1824.<sup>37</sup> De esta manera, el General de la Guerra nos recuerda que, aunque sigue siendo la Libertadora del Libertador, ya ha pasado aquella etapa gloriosa de su participación en la lucha independentista. La Sáenz exiliada en Paita ya no mantiene el título de “Coronela”. Como las otras mujeres que se movilizaron en la guerra, ha sido resituada dentro de los espacios sociales y físicos que se consideraban típica y normativamente femeninos, lo que resuena con los argumentos de Rebecca Earle, quien ha señalado que la movilización femenina durante las guerras de Independencia provocó una reacción conservadora y que en la nueva república colombiana, “women were to relate to the republic via their subordinate position within the family”.<sup>38</sup> La Sáenz filmica se siente una mujer excluida de la política y relegada a los márgenes de la historia oficial, “sola en el olvido”, como ella dice, en un pueblo que Melville, en la primera escena llama “un rincón olvidado del Perú”. Antonio de la Guerra reafirma estos sentimientos; a diferencia de Bolívar, a quien “lo quieren ahora como a un dios”, se le lamenta de que, “ahora que la veo así, tan lejos de todo, tan borrada del mundo, siento que nadie entendió los amores de Ud. con mi general Bolívar. Fueron... puro siglo XIX”.

La construcción de Manuela como heroína romántica por parte del general constituye el discurso apologético que da marco ideológico a esta biografía filmica. De la misma manera en la que la carta del general legitima los artefactos del Museo Manuela Sáenz y los inscribe dentro de la historia oficial, el Antonio de la Guerra filmico, además de posibilitar la supervivencia de los documentos personales de Manuela, la defiende como una heroína romántica que ha sido víctima de un olvido injusto, un discurso que sitúa esta película dentro de las recientes tendencias apologéticas en la bibliografía sobre Manuela Sáenz. Este discurso da resonancia al del *Diario de Paita* y debe leerse como una reimaginación del mismo.

---

37. Antonio José de Sucre, “Carta a Simón Bolívar, 10 diciembre de 1824”, en M. Espinosa Apolo, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, p. 127.

38. Rebecca Earle, “Rape and the Anxious Republic: Revolutionary Colombia, 1810-1830”, en Elizabeth Dore y Maxine Molyneux, edit., *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Durham, NC, Duke UP, 2000, pp. 127-46. Véase las pp. 141-142.



## LA PRESENCIA EXPLÍCITA DEL *DIARIO DE PAITA*: UNA AFIRMACIÓN DE LEALTAD Y AMOR

La lealtad de Sáenz hacia Bolívar y la ironía que caracteriza su experiencia de olvido en Paita constituyen lugares comunes del *Diario de Paita* y la película. Su presencia en la película se ve claramente durante la visita del joven Herman Melville. Cuando Melville llega a la choza de Sáenz para conocerla por primera vez, ella queda molesta y supone saber lo que quiere el visitante: “lo mismo que todos los que entran por esa puerta: el pasado”. Niega contarle las anécdotas de su vida con Bolívar: “Basta de saber”, le dice, “que vivo lo amé y muerto lo venero”, una afirmación de amor y lealtad tomada prestada en forma alterada del *Diario*.

Al mismo tiempo, la visita del escritor norteamericano evidencia que la fama de Sáenz ha llegado hasta tierras lejanas. Cuando Melville le pregunta si es Manuela Sáenz, ella contesta que no es Manuela Sáenz sino “su sombra”. El escritor explica el motivo de su visita: “Siempre me han interesado las leyendas. Y Ud. es una leyenda”. Estos comentarios destacan la ironía del abandono y olvido sufridos por la protagonista fílmica y por la narradora del *Diario de Paita*, una ironía que hemos visto también en la literatura del Museo Manuela Sáenz.

## SILENCIOS Y OMISIONES: OTRA VEZ UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

A diferencia de Álvarez Saá, quien le niega a Sáenz las transgresiones sexuales y de género que le han atribuido otros escritores, Rísquez trata estas cuestiones de género y sexualidad de una manera que respeta la complejidad e integridad de la Sáenz fílmica y de la histórica. Por medio del *mise-en-scène*, de los gestos y movimientos de la protagonista y del montaje, Rísquez crea para la protagonista un género dinámico, capaz de adaptarse a los entornos físicos y sociales que pretenden limitar su actividad política y militar. Sirva como ejemplo una escena que tiene lugar en el cuartel general del ejército patriota en Santa Fe de Bogotá en el año 1827. En plena noche, Sáenz llega a caballo, vestida con su uniforme militar. Entra en el cuartel a fin de verse con Bolívar. Se anuncia la presencia de la “Coronela Manuela Sáenz”, quien

entra *frame left* en un espacio nítidamente masculino: la sala donde cinco generales, entre ellos Córdoba y O’Leary, discuten estrategias militares. La protagonista tiene que atravesar el espacio masculino para llegar a su destino, el cuarto de Bolívar, el que está situado en *space-off, frame right*. En su viaje encuentra dos obstáculos: el general José María Córdoba, quien le informa que “El Libertador está ocupado” y la puerta entre la sala donde están y el cuarto de Bolívar. El primero de estos dos obstáculos, Córdoba, encarna un rechazo de la participación femenina en asuntos militares, un rechazo articulado por el General Lara en una escena previa: “En esta guerra no caben mujeres”. Para entrar en este espacio militar, Sáenz se ha marcado el cuerpo como un espacio masculino, lo cual se manifiesta por medio del uniforme militar y su estilo de montar a caballo. Pero subvierte el obstáculo transformando su espacio corporal en un espacio femenino; al llegar a la puerta, responde al “El Libertador está ocupado” de Córdoba con una sonrisita fresca: “Claro que está ocupado”. Se quita la chaqueta: “Muy ocupado”. Suelta las mangas de su camisa, dándole un aspecto más “femenino” y pasa por la puerta de Bolívar. Esta escena ejemplifica lo que explica Inez Hedges sobre la relación entre el personaje fílmico femenino y la *mise-en-scène*: “the relationship between the woman character and the *mise-en-scène* can become a metaphor for the character’s state of mind. [...] By constructing a new relationship to space, she changes her self-image”.<sup>39</sup> De esta manera, el personaje femenino resiste el espacio (en este caso militar/oficial) que la limita.<sup>40</sup> Sáenz logra atravesar los obstáculos en este espacio en parte al alterarse la ropa, aprovechando la capacidad de esta de “embody gender performance”.<sup>41</sup> Esta escena resalta lo que es, en mi opinión, el aporte más notable de esta biografía fílmica de Manuela Sáenz. Muchos escritores, señalando sus transgresiones sexuales y de género, han representado a Manuela Sáenz como un individuo anormal, perverso y fragmentado. En el museo se ve cierto énfasis solo en esas características y comportamiento típicamente femeninos. Pero por medio de la relación entre Sáenz y la *mise-en-scène*, Rísquez explora su *performance* de género como algo dinámico que le per-

---

39. Inez Hedges, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indiana UP, 1991, p. 70.

40. *Ibid.*, p. 70.

41. Anette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London, Routledge y Kegan Paul, 1985, p. 54.

mite navegar los espacios masculinos y femeninos y de esa manera gozar de cierta agencia política y social como parte del círculo íntimo de Bolívar.

## BOLÍVAR COMO FIGURA TRÁGICA

Hay entre la película y el *Diario* un lugar común que no aparece en la literatura del museo: la representación de Bolívar como una figura trágica. La narradora del *Diario de Paita* lamenta, “Venzo de ser vengativa en grado sumo. ¿Cómo perdonar? Si Simón hubiera escuchado a esta su amiga, que así lo fue. ¡Ah! otra cosa habría sido (no habría quedado mico con cola)”.<sup>42</sup> “Escribo y pienso... Cómo se destruyó a sí mismo, Simón”.<sup>43</sup> Esta representación de Bolívar como figura trágica no se refleja en la biografía de Álvarez Saá, aunque sí está presente hasta cierto punto en la película de Rísquez.

Empleo el término “figura trágica” en el sentido aristotélico: es una gran figura, una persona de acción y de motivos nobles cuyas decisiones determinan de manera profunda el destino del mundo y de las vidas ajenas pero cuya *amarrita* –su error trágico o cálculo erróneo– precipita su caída. Profundizando más en esta categorización, vemos que lo que la narradora del *Diario de Paita* identifica como la *hamartia* de Bolívar es lo que caracteriza a otras figuras trágicas: el no reconocer la identidad de otro. En muchos casos clásicos, estos otros son parientes del héroe trágico, pero en el caso del Bolívar del *Diario de Paita*, son enemigos a quienes él no reconoce como tales. Veremos que en el *Diario de Paita* la representación de Bolívar como figura trágica se desdobra en dos aspectos principales que legitiman y dan trasfondo a la autorepresentación de la narradora como heroína.

El primero de estos dos aspectos es la representación de los enemigos de Bolívar como los antihéroes del desenlace histórico y de la vida del Libertador, enemigos en cuya traición se ve con más claridad la lealtad de la narradora-heroína: “Yo le increpaba [a Bolívar] su desatino en considerar el ‘valor’ de algunos que se encontraban muy lejos de su amistad. ¿Eran compañeros?” pregunta la narradora, contestando que no, que fingían ser amigos para evitar el castigo, el fusilamiento, “aunque Simón nunca se empeñó en

---

42. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 29.

43. *Ibid.*, p. 31.

que esto se diera”. Aquí la narradora identifica lo que según ella fue el error trágico del Libertador: “Prodigaba indultos a diestra y siniestra. Nunca le fueron reconocidos, ni agradecimientos hubo. Solo había traiciones, desengaños, atentados”. En contraste con los enemigos que han traicionado o perjudicado al Libertador, la narradora se representa como la amiga fiel, la “más cerca de él, apoyando sus ideas y desvelos, más, mucho más que sus oficiales y sus raudos lanceros”.<sup>44</sup>

En una anotación anterior, la narradora del diario le echa la culpa por esta perjudicadora tendencia de perdonar a la influencia de su antiguo maestro, Simón Rodríguez, a quien describe como “el creador de sus desgracias [de Bolívar], por haber metido en la cabeza de Simón tanta idea, para manejar las cosas con tanta calidad de favorecimientos para todos: amigos y enemigos”. Lo llama “Simón Rodríguez o Samuel Robinson o el diablo en andas. Tantos nombres para enmascarar una sola cosa, ser Quijote o tonto”. La visita del maestro en la choza de la narradora le enfada pero al final la deja “tranquila y serena”: “Solo pudimos contener el ansia de amistad que nos unió con el único hombre que verdaderamente valió”.<sup>45</sup>

En la película, sin embargo, la relación entre Sáenz y Rodríguez es una de cariño, amistad íntima y respeto mutuo. Es una relación basada en gran parte en el amor que comparten por Bolívar: “Manuela”, le dice el maestro, “tú eres mi único vínculo con lo mejor de los sueños de esta tierra”. Es un cariño mutuo que se nota en la manera en que los dos se saludan y la manera en que Sáenz lo recibe cuando llega inesperadamente a la choza. De hecho, cuando los perros de Sáenz –sarcásticamente nombrados Páez y Córdoba– molestan al profesor, la dueña los riñe, señalando que el visitante no era un enemigo como los que habían inspirado los nombres de los perros. Cuando se ríe el profesor ante la ironía de estos nombres, Sáenz hace unas afirmaciones que resuenan con las antes citadas del *Diario de Paita*:

- Los enemigos de Bolívar siempre fueron mis enemigos –le explica Manuela a Rodríguez.
- Él no estuvo muy de acuerdo con tus apreciaciones –le señala.
- Y mire lo que le pasó.<sup>46</sup>

---

44. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 43.

45. *Ibid.*, pp. 33-34.

46. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, 2002.

Aunque la película no implica a Rodríguez en la caída de Bolívar, sí representa al Libertador como figura trágica y a sus enemigos como antihéroes. Esto establece las bases para la representación de la protagonista como “la amiga fiel” del héroe trágico, el Libertador, igual que se afirma en el *Diario de Paita*.<sup>47</sup>

El segundo aspecto del diario que fundamenta a la autorepresentación de la narradora como heroína es la exposición de otro punto débil del Libertador: su idealismo. Aunque lo llama “mi señor General y Libertador”<sup>48</sup> y “el hombre más maravilloso, culto, locuaz, apasionado, noble [...] más grande, el que libertó al Nuevo Mundo Americano” (41),<sup>49</sup> también lo compara con don Quijote, “ese agudo hombre de novedades en desbaratar un molino, así hizo Simón cayendo con el peso de su propia armadura” (32).<sup>50</sup> Lamenta que “Él vivía en otro siglo fuera del suyo” y que “Simón no comprendió nunca que todavía no había llegado el momento para emprender la lucha, y lograr conquistas de libertad. Solo consiguió deshacer su vida de él” (42).<sup>51</sup> La representación de Bolívar como una figura trágicamente idealista sirve de punto de partida para la enumeración de los varios esfuerzos que hizo la narradora para salvar al Libertador de su propio idealismo.

Una vez señalados los fracasos del gran héroe de la Independencia, la narradora del diario insiste en haber desempeñado un papel imprescindible en su vida política e íntima: “tuve que hacer de mujer, de secretaria, de escritora, soldado húsar [sic], de espía, de inquisidora como intransigente. Yo meditaba planes. Sí, los consultaba con él, casi se los imponía; pero él se dejaba arrebatar por mi locura de amante, y allí quedaba todo”.<sup>52</sup> Y cuenta que “Simón vio la desmoralización en que se encontraba el Ejército, y se desalentó muchísimo, cosa que inmediatamente remedí con un consejo de lo necesario que era para ese momento”.<sup>53</sup> Más adelante, la narradora desmitifica al gran héroe de la Independencia: “Parecía que Simón lo supiera todo. Pero no era así, sus conocimientos necesitaron siempre de mi

---

47. M. Sáenz, *Diario de Paita*, p. 43.

48. *Ibid.*, p. 40.

49. *Ibid.*, p. 41.

50. *Ibid.*, p. 32.

51. *Ibid.*, p. 42.

52. *Ibid.*, p. 43.

53. *Ibid.*, p. 45.

apoyo”.<sup>54</sup> Al exponer las carencias del Bolívar hombre –en contraste con la imagen mitificada del Bolívar Libertador– la narradora crea un hueco en el espacio histórico-político en el que se sitúa a sí misma como la parte que al Libertador le hacía falta. Pone énfasis en la imagen de los dos juntos “Para unificar pensamientos, reunir esfuerzos, establecer estrategias. Dos para el mundo. Unidos para la gloria, aunque la historia no lo reconozca nunca”.<sup>55</sup> De esta manera la narradora femenina crea para sí misma un espacio en la historia oficial, un espacio ocupado casi exclusivamente por héroes, antihéroes, políticos y otros agentes masculinos.

Rísquez también representa al Libertador como una figura trágica, aunque de manera aligerada y mitigada por cierta sutileza. El momento culminante de esta caracterización viene en el año 1830 cuando Bolívar sale exiliado de Bogotá, dejando atrás a una Sáenz que deseaba acompañarlo. Esta lleva una camisa blanca, los pantalones de su uniforme militar y –como el único toque de ropaje típicamente femenino– un chal blanco. Vestida así y al lado de Bolívar, Sáenz se mantiene en una posición femenina, una posición subordinada e inmóvil (quiere irse pero él no se lo permite). El Bolívar que se destierra es un Bolívar cansado, enfermo, desilusionado y hasta apedreado por algunos críticos que lo esperan en el camino. Partido Bolívar, Sáenz se quita el chal, revelando ropa masculina de la época. Cruza la veranda con unos pasos largos y agresivos y toma las riendas de la campaña bolivariana. Les manda a sus esclavas que griten su nombre por las calles de Bogotá y ella misma se meterá en la esfera masculina de la política donde hará campaña para el retorno del Libertador. Al partir Bolívar, Sáenz transforma su espacio corporal en un espacio masculino, lo que le facilita el acceso al espacio público. Ella se moviliza mientras Bolívar queda pasivo, víctima del exilio, de su enfermedad crónica y de la crítica pública. Es una inversión de género en la que se destaca Sáenz como la protagonista, la que sigue la lucha. Pero como hemos visto en el *Diario de Paita*, esta representación de una Sáenz activa e imprescindible involucrada en la política bolivariana se hace a base de una representación de Bolívar como una figura trágica.

---

54. *Ibid.*, p. 46.

55. *Ibid.*, p. 38.

## CONCLUSIONES

La historiadora norteamericana Susan Crane observa que el museo es un espacio dinámico y evocador donde se enfrenta lo objetivo con lo subjetivo, lo personal con lo público, lo individual con lo institucional, creando nuevas relaciones dinámicas entre el museo y la memoria.<sup>56</sup> También afirma que el acto de coleccionar y exponer ciertos artefactos inscribe tales artefactos y sus referentes en la memoria colectiva: “Being collected means being valued and remembered institutionally; being displayed means being incorporated into the extra-institutional memory of the museum visitors”.<sup>57</sup> Lo mismo se puede decir sobre las películas de tema histórico, en este caso sobre *Manuela Sáenz* de Diego Rísquez. En primer lugar, la película es un espacio en el que los datos históricos se enfrentan no solo con las perspectivas de los cineastas, sino también con las expectativas e ideas preconcebidas del público que la ve. En segundo lugar, la elección de Sáenz como tema de esta película da testimonio de su importancia y trascendencia en la cultura, en este caso, venezolana. Rísquez se basa en una tradición ya existente cuando representa a Sáenz como heroína de la Independencia y “emblema de la emancipación femenina”.<sup>58</sup> Esta identificación se hace sumamente clara en las palabras del personaje Antonio de la Guerra, quien lamenta ver a la Libertadora “tan lejos de todo, tan borrada del mundo” y de Herman Melville, quien la reconoce como “una leyenda”.

El propósito de este ensayo ha sido analizar de cerca uno de los textos que se encuentran en el espacio de enfrentamiento entre lo objetivo y lo subjetivo tanto en el Museo Manuela Sáenz como en la película de Rísquez: el polémico *Diario de Paita*. Aunque como diario no sea auténtico, este manuscrito ha entrado en la memoria colectiva sobre Manuela Sáenz por medio de estos dos espacios intermedios. Lo que el diario aporta a la imagen de Sáenz depende en gran parte de la relectura y reescritura que tienen lugar en estos y otros espacios intermedios. Como hemos visto, esta relectura y reescritura se caracterizan por las decisiones editoriales y un

---

56. Susan Crane, “Introduction: Of Museums and Memory.” en S. Crane, Edit., *Museums and Memory*. Stanford, Stanford UP, 2000, pp. 1-13. Véase la p. 7.

57. *Ibid.*, p. 2.

58. *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*.

discurso apologético que rechazan otras imágenes negativas y limitantes de la Libertadora.

Al acercarse las celebraciones del bicentenario de la independencia hispanoamericana, van en aumento las representaciones cívicas, monumentales y artísticas de los héroes nacionales y regionales de la Independencia. Para entender mejor el proceso mitificador que transforma a las personas históricas en figuras legendarias, es imprescindible estudiar la dinámica relación entre los varios textos y artefactos que se enfrentan en estos espacios. Aunque entre estos textos y artefactos haya algunos reconocidos como ficticios o falsos, hay que identificar sus huellas en las representaciones institucionales, cívicas y artísticas que forman nuestra memoria colectiva. ♦

Fecha de recepción: 20 febrero 2009

Fecha de aceptación: 08 abril 2009

## Bibliografía

- Álvarez Saá, Carlos, *Manuela Sáenz: figura cimera de la nacionalidad ecuatoriana*, Quito, PPL Impresores, 2006.
- Edit., *Manuela: sus diarios perdidos y otros papeles*, Quito, Imprenta Mariscal, 1995.
- Boussingault, Jean-Baptiste, *Memorias*, 1892, Trad. Alexander Koppel de León, t. III, Bogotá, Banco de la República, 1985.
- Brown, Matthew, “Soldier Heroes and the Colombian Wars of Independence”, en *Hispanic Research Journal* 7.1 (2006), pp. 41-56.
- Cacua Prada, Antonio, cit. por Cacua Prada, *Manuelita Sáenz: Mujer de América*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 2002.
- Conway, Christopher, *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*, Gainesville, UP of Florida, 2003.
- Crane, Susan A. “Introduction: Of Museums and Memory.” en S. Crane, edit., *Museums and Memory*. Stanford, Stanford UP, 2000.
- Earle, Rebecca, “Rape and the Anxious Republic: Revolutionary Colombia, 1810-1830”, en Elizabeth Dore and Maxine Molyneux, edit. *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, Durham, NC, Duke UP, 2000.
- Espinosa Apolo, Manuel, *Simón Bolívar y Manuela Sáenz: correspondencia íntima*, Quito, Trama, 2006.
- Guerra Montero, Antonio de la, “Carta a Josefa Gorostidi y Seminario, 28 diciembre de 1856”.
- Hedges, Inez, *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*, Bloomington, Indiana UP, 1991.
- Kuhn, Anette, *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, London, Routledge y Kegan Paul, 1985.



- Lecuna, Vicente, “Papeles de Manuela Sáenz”, en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, 28 (1945), pp. 494-525.
- Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*, Dir., Diego Rísquez, Interp. Beatriz Valdés, Mariano Álvarez y Juan Manuel Montesinos. Guión, Leonardo Padrón. Venevisión Internacional, 2002.
- Murray, Pamela S. “‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900-c. 1990”, en *Journal of Latin American Studies* 33.2 (2001), pp. 291-310.
- “Of Love and Politics: Reassessing Manuela Sáenz and Simón Bolívar, 1822-1830”, en *History Compass* 5.1 (2007), pp. 227-250, 20 marzo de 2007, en Internet: <<http://www.blackwell-synergy.com/doi/full/10.1111/j.1478-0542.2006.00374.x>>
- Navarro, Consuelo, “Manuela Sáenz en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *South Carolina Modern Language Review* 5.1 (2006), 15 mayo de 2007, en Internet: <<http://alpha1.fmarion.edu/~scmlr/V5/hispanoamericana.htm>>
- Palma, Ricardo, “‘La Protectora’ y ‘La Libertadora’”, en *Tradiciones peruanas completas*, edit., Edith Palma, Madrid, Aguilar, 1968.
- Poniatowska, Elena, edit., *Patriota y amante de Usted: Manuela Sáenz y el Libertador*, México, Diana, 1993.
- “La promoción de M. Sáenz fue el centro de la celebración”, *El Comercio*, Quito, 25 mayo de 2007.
- “Quiénes somos”, Página Web del Movimiento de Mujeres Manuelita Sáenz (MOMUMAS), 28 octubre de 2007, en Internet: <[http://momumas.com/quienes\\_somos2.htm](http://momumas.com/quienes_somos2.htm)>.
- Rísquez, Diego, Entrevista en “‘Cualquier mujer actual tiene algo de Manuela’”, *El Comercio*, Quito, 31 marzo de 2001.
- Entrevista en “‘Manuela Sáenz: detrás de las cámaras’”, *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador*.
- Rocafuerte, Vicente, “Carta a Juan José Flores, 6 mayo de 1834”. Jorge Villalba, edit.
- “Carta a Juan José Flores, 28 octubre de 1835”, J. Villalba.
- “Carta a Francisco de Paula Santander, 10 noviembre de 1835”, J. Villalba, p. 105.
- Romero, Denzil, *La esposa del doctor Thorne*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- Sáenz, Manuela, “Carta a Daniel O’Leary, 10 agosto de 1850”, V. Lecuna.
- “Carta a Juan José Flores, 6 mayo de 1834”, J. Villalba.
- *Diario de Paita*, Álvarez Saá, *Manuela: sus diarios*.
- *Diario de Quito*, Álvarez Saá, *Manuela: sus diarios*.
- Sucre, José Antonio de, “Carta a Simón Bolívar, 10 diciembre de 1824”, en M. Espinosa Apolo.
- Vargas Martínez, Gustavo, “Bolívar y Manuelita: con los puntos sobre las íes”, en *Boletín de historia y antigüedades*, 81.784 (1994), pp. 127-38.
- Villalba, Jorge F., edit., *Manuela Sáenz: epistolario*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1986.

***En nombre de un amor  
imaginario y los orígenes  
de la República del Ecuador***

**MICHAEL HANDELSMAN**

University of Tennessee, Knoxville

**RESUMEN**

El autor analiza esta novela histórica de Jorge Velasco Mackenzie, en torno a los orígenes de la nación ecuatoriana, entre la historia y la fábula. Reflexiona sobre el proceso de escribir como una forma de interpelar presupuestos consagrados, valores, símbolos e identidades. Handelsman destaca que el trabajo de la Misión Geodésica Francesa, de 1736, cambió la cosmovisión de la sociedad colonial ecuatoriana, escolástica, por otra de carácter más empírico; pero que el nuevo motor del saber moderno trajo también distorsiones y omisiones de otras verdades (como el que los indígenas perdieran su protagonismo milenario como conocedores de su hábitat). Pone en relieve, igualmente, la imposibilidad de expresar en una segunda lengua lo que se vive en geografías ajenas. Personaje importante es Isabel Godin, quien no puede liberarse del mundo oscuro, complejo y ambivalente que constituye la memoria. En suma, la novela desmitifica la autoridad de las ciencias naturales y físicas, y abre la posibilidad de repensar, reescribir y resignificar la historia del país.

**PALABRAS CLAVE:** Novela ecuatoriana, nueva novela histórica, Jorge Velasco Mackenzie, Misión Geodésica Francesa, Louis Godin, Charles de La Condamine, Isabel Godin.

**SUMMARY**

The author examines Jorge Velasco Mackenzie's historical novel on Ecuador's origins as a nation, somewhere between history and fable. He discusses the writing process as a means of questioning sanctioned beliefs, values, symbols and identities. Handelsman

points out that the French Geodesic Mission's work, in 1736, changed the way colonial Ecuadorian society conceived the world, from a scholastic view to a more empirical one. However, the new source of modern knowledge also brought distortions and omission of other truths. An example would be the loss of the indigenous peoples' millenary role as bearers of knowledge related to their habitat. The author also highlights the inability to express what is lived in faraway lands in a second language. Isabel Godin is a significant character who is unable to set herself free from memory's obscure, complex and ambivalent world. In sum, the novel disputes the authority of social and physical science, offering the opportunity to rethink, rewrite and resignify the Nation's history.

KEY WORDS: Ecuadorian novel, new historical Novel, Jorge Velasco Mackenzie, French Geodesic Mission, Louis Godin, Charles de La Condamine, Isabel Godin.

## I

*No hay letras, que son expresión,  
hasta que no hay esencia que expresar en ellas.  
Ni habrá Literatura Hispano Americana,  
hasta que no haya Hispano América.*

—José Martí, *Obras completas*, t. 21, 163-64 (1881)

*But if anything is certain it is that no story is ever  
over, for the story which we think is over is only a  
chapter in a story which will not be over [ . . . ]*

—Robert Penn Warren, *All the King's Men* (1946)

LOS DOS EPÍGRAFES que dan inicio a este estudio sobre *En nombre de un amor imaginario* (1996), novela histórica de Jorge Velasco Mackenzie, nos invitan a identificar los orígenes de la República del Ecuador como un problema de la representación y, por lo tanto, se comprenderá que, en el fondo, los actos conmemorativos del Bicentenario del Ecuador –y del resto de Latinoamérica– han de resaltar la medida en que el continente sigue siendo el producto de una permanente tensión entre la historia y la fábula. Para Martí, hubo un evidente desfase entre la capacidad representacional de la palabra y la condición colonizada de Nuestra América. Según señala Guillermo Mariaca Iturri, “la afirmación martiana de que no existirá literatura hispanoamericana mientras no exista Hispanoamérica” se explica “porque ningún discurso podría representar un referente político inexistente sino es

a la manera del postulado hipotético”.<sup>1</sup> De ahí lo pertinente de las palabras citadas de Robert Penn Warren: la historia es un continuo proceso de realización y (re)significación y, en el contexto del Bicentenario, volver a leer la novela de Velasco Mackenzie puede conducirnos a una nueva demarcación entre los dominios de la historia y la fábula que constituyen el Ecuador de ayer, de hoy y de mañana.<sup>2</sup>

Coincidentemente, el arquitecto Fernando Carrión comentó en el diario *Hoy* de Quito que el Bicentenario debe ser “un proceso para construir una pluralidad de bicentenarios a la manera de proyectos y no de memorias. Estas fechas relegadas al baúl de los recuerdos deben convertirse en motores que salgan del olvido y la nostalgia para redefinir el sentido del devenir. En otras palabras, estas fechas no son solo hitos sino procesos plurales que muestran la (dis)continuidad histórica”.<sup>3</sup> Por su parte, el sociólogo Willington Paredes ha escrito desde *El Universo* de Guayaquil que “la historia siempre es ‘historia en construcción’ y que sus discursos y narrativas también lo son”.<sup>4</sup>

Tal vez es este carácter fluido y proteico de la historia el que explica por qué los novelistas desde hace mucho han encontrado en los temas históricos un rico semillero para sus creaciones.<sup>5</sup> Por lo menos, esto parece ser el caso de Jorge Velasco Mackenzie y su novela *En nombre de un amor imaginario*. Se recordará que dicha novela trata de la Misión Geodésica que llegó a Quito en 1736 para medir el valor de un grado meridiano y el valor de un grado de paralelo terrestre. En el fondo, las mediciones para determinar la forma de la Tierra tenían que ver con un intenso debate científico cuyo resultado iba a definir el rumbo y el sentido de la deseada modernidad de

- 
1. Guillermo Mariaca Iturri, *El poder de la palabra: Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1993, p. 20.
  2. *En nombre de un amor imaginario* (Quito, El Conejo, 1996) ganó el Primer Premio de la IV Bienal de Novela Ecuatoriana de 1996.
  3. Fernando Carrión, “Bicentenarios en (de)construcción”, diario *Hoy*, Quito, 6 de junio de 2009, [www.hoy.com.ec](http://www.hoy.com.ec)
  4. Willington Paredes, diario *Expreso*, Guayaquil, 7 de junio de 2009, [www.diario-expreso.com](http://www.diario-expreso.com)
  5. Alicia Ortega ha señalado que la literatura “restituye nuestra memoria y nos constituye, puesto que todo sujeto está marcado no solamente por la experiencia, sino también por una realidad imaginaria y simbólica”. Alicia Ortega, “Homenaje a Ángel F. Rojas, Alicia Yáñez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-2001), p. 5.

aquel Siglo de las Luces. En el mundo de la física, los seguidores de Newton desafiaban la autoridad de los de Descartes y, en ese ambiente tan cargado de controversias, iban a surgir “transformaciones radicales en las matemáticas, la astronomía, la cartografía y la geodesia”.<sup>6</sup>

Pero las controversias no se limitaban a las ciencias ya que “los trabajos de Newton abrían la puerta a un universo sin dios. [. . .] Desde el primer momento los intelectuales católicos dirigen sus ataques contra Newton y sus seguidores, a quienes acusan de ateos y enemigos de la religión”.<sup>7</sup> En lo que hoy es el Ecuador, se sintieron profundamente los cambios sociales impulsados por los científicos de la época. Juan Valdano ha constatado que el “contacto con la nueva ciencia europea tuvo la virtud de desencadenar un movimiento de ideas que le llevó a la generación quitense [. . .] a configurar una cosmovisión dinámica del universo, y a un implícito alejamiento de una tradición filosófica dominada por el escolasticismo y el aristotelismo que explicaba el mundo en un inmóvil esquema de entelequias abstractas”.<sup>8</sup> De manera que, el gradual traspaso de un mundo escolástico a uno más empírico, gracias en gran parte a la Misión Geodésica, iba a asentar las bases ideológicas necesarias para llevar a cabo medio siglo más tarde el proceso independentista.<sup>9</sup>

Sin duda alguna, la llegada de los científicos franceses contribuyó a establecer las ciencias como el sello primordial de la modernización y, al mismo tiempo, surgió un segundo descubrimiento de América. En efecto, se comenzó a “inventariar, de manera novedosa, la realidad educativa, económica y natural. La tarea de reflexión sobre las realidades locales en los cam-

---

6. Raúl Hernández Asensio, *El matemático impaciente. La Condamine, las pirámides de Quito y la ciencia ilustrada (1740-1751)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Universidad Andina Simón Bolívar / Instituto de Estudios Peruanos, 2008, p. 24.

7. *Ibíd.*

8. Ernesto Albán y Juan Valdano, coords., *Historia de las literaturas del Ecuador, 2 (Literatura de la Colonia: 1700-1767; 1767-1830)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1987, p. 12.

9. Juan Valdano ha constatado al respecto: “Una nueva sensibilidad frente a los cambios históricos se matiza y agudiza en una élite nativa y cultivada que, por diversos medios, entra en contacto con la reciente ciencia europea (la física experimental) y el consiguiente destronamiento de tradicionales dogmatismos (aristotelismo y escolasticismo tomista) que habían servido, de manera indiscutida, para explicar el mundo y la sociedad” (Albán y Valdano 11).

pos mencionados fue desarrollada por los ‘letrados’ (intelectuales) principalmente a fines del siglo XVIII”.<sup>10</sup> De manera que, a través de todo el siglo, “arranca un proceso social y cultural interno en el que la apertura a los cambios empieza a ser posible y aun deseable” y, a la vez, dichos “cambios en la cosmovisión de la sociedad colonial apuntaron fundamentalmente a un descubrimiento, esta vez racional y crítico, de la multifacética realidad geográfica, natural, histórica, antropológica y política de este país [. . .]”.<sup>11</sup>

Aunque la Misión Geodésica fue dirigida oficialmente por Louis Godin, fue Charles de La Condamine quien emergió como el personaje principal de aquel grupo académico francés. En parte, su eclecticismo explica la resonancia que tuvieron sus investigaciones en la Región Andina. Hernández Asensio ha puntualizado: “Mientras avanzan los trabajos de medición, se preocupa por la cartografía del territorio y por las posibilidades medicinales de las plantas andinas. Con ayuda de Pedro Vicente Maldonado elabora un mapa de la Audiencia de Quito que mantendrá su vigencia hasta el momento de la Independencia”.<sup>12</sup> Para los europeos, los experimentos e informes de La Condamine y sus compañeros despertaron la curiosidad y la imaginación, especialmente en lo que se refería al uso de la quinina, el platino y el caucho. En otras palabras, la Misión Geodésica transformó el desarrollo de las ciencias y, según Voltaire, se había convertido en un modelo para futuras expediciones.<sup>13</sup>

Si bien es cierto que el Ecuador como tal todavía no existía en 1736, fue el escenario de lo que los franceses proclamarían como la expedición más grande que jamás se había conocido.<sup>14</sup> Esta misma euforia por los triunfos de las ciencias modernas realizados por la Misión Geodésica se dejó sentir en 1830 cuando se fragmentó la Gran Colombia y se formó el Ecuador como un solo país cuyo nombre celebraría la trascendencia de la línea imaginaria

---

10. Enrique Ayala Mora, *Manual de historia del Ecuador I (Época aborigen y colonial, Independencia)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2008, p. 92.

11. J. Valdano, en E. Albán y J. Valdano, coords., *Historia de las literaturas del Ecuador...*, p. 11.

12. R. Hernández, *El matemático impaciente...*, pp. 113-114.

13. Cfr. Robert Whitaker, *The Mapmaker's Wife. A True Tale of Love, Murder, and Survival in the Amazon*, New York, Basic Books, 2004, pp. 195-196.

14. *Ibíd.*, p. 64.

como referente histórico, no solamente para las ciencias sino, también, para la identidad nacional ecuatoriana.<sup>15</sup>

Junto a las revelaciones y los descubrimientos que sellaron la fama de los científicos y que establecieron las ciencias físicas y naturales como el nuevo motor del saber moderno, también había innumerables omisiones y distorsiones que terminaron soterrando importantes verdades. De hecho, los mismos científicos se prestaron a manipulaciones de sus investigaciones cuando no consideraban convenientes ciertas verdades que podían mermar su fama profesional o que ponían en tela de juicio un imaginario europeo que ya había demarcado a todo el mundo entre civilizados y bárbaros. Por eso, se ha constatado que “Los territorios inhóspitos se convierten en ‘laboratorios’ donde poner a prueba la validez de las teorías imaginadas en los escritorios europeos. Cuanto más alejado es el escenario del experimento, mayor consideración tienen sus resultados”.<sup>16</sup> Está claro que esta apropiación colonial del saber no se limitó a las observaciones de la naturaleza física de la Región Andina. Ante la presencia y prepotencia de los científicos europeos, los indígenas perdieron aun más su protagonismo milenario como verdaderos conocedores de su hábitat. Volviendo una vez más al historiador Hernández Asensio, hay que resaltar el hecho de que “Los saberes indígenas no revisten ningún interés para los académicos. Tampoco sus expresiones culturales parecen haber despertado excesiva curiosidad. En determinadas ocasiones será necesario introducir modificaciones (conceptuales o técnicas) en la metodología prevista inicialmente, pero las innovaciones se remitirán siempre al universo de la ciencia europea”.<sup>17</sup> En este sentido, pues, “Cuando la población nativa aparece el objetivo no es ilustrar a los lectores sobre su forma de vida, sino resaltar aun más el mérito de la labor desempeñada por los académicos franceses. Los indígenas son apenas un elemento del contexto [. . .]”.<sup>18</sup>

---

15. R. Hernández Asensio ha puntualizado: “Nada demuestra mejor el grado en que las narrativas de la identidad quiteña se imbrican con el recuerdo de la Expedición Geodésica, que el nombre del nuevo país constituido en 1830 tras la separación de los territorios de la antigua Audiencia de Quito de lo que hasta entonces había sido la Gran Colombia: Ecuador”. *El matemático impaciente...*, p. 281.

16. *Ibíd.*, p. 218.

17. *Ibíd.*, pp. 90-91.

18. *Ibíd.*, p. 227.

## II

*El deseo de interpretar o entender  
el pasado ha estado presente en  
la literatura latinoamericana  
desde su iniciación.*

—Raymond D. Souza

*No se trata de que nuestros intelectuales  
piensen nuestra literatura  
como geográficamente latinoamericana,  
sino [. . .] que en América Latina  
construyen una literatura y la llaman  
latinoamericana por razones históricas.*

—Guillermo Mariaca Iturri

PUESTO QUE EL llamado Siglo de las Luces se distinguió tanto por lo que se alumbraba como por lo que se ofuscaba, es fácil comprender la atracción que Velasco Mackenzie sentía por la época como trasfondo de su ficción. Mientras los intersticios entre la historia y la fábula, la luz y la oscuridad y, también, las verdades y las mentiras le dieron al autor rienda suelta a su imaginación, la turbulencia general del siglo reclamaba reajustes de cuentas . . . y de cuentos. Hemos de recordar que

[. . .] la sociedad colonial dieciochesca lucía como un mundo abigarrado y desbordado, cruzado por líneas de división social fluidas y confusas. Las marcas de adscripción étnica, como el idioma, la vestimenta, los rasgos fenotípicos o el color de la piel, se volvieron borrosos. El incremento numérico de los diferentes tipos de mestizajes activaron procesos de movilidad social que alarmaron a las autoridades españolas y a la estructura de poder criolla.<sup>19</sup>

Ante aquella diversidad y pluralidad de culturas, se supondría que las cartografías e inventarios de la Misión Geodésica —expresión máxima de la ciencia moderna en el siglo XVIII— hubieran establecido un orden social de-

---

19. E. Ayala Mora, *Manual de historia del Ecuador...*, p. 85.



finitivo basado en el reconocimiento y la aceptación de los mentados mestizajes. En cierta manera, sin embargo, ese deseado orden se perdió en múltiples líneas imaginarias trazadas por diferentes grupos interesados en encontrar y cultivar –y, muchas veces, en imponer– algún elusivo amor igualmente imaginario.<sup>20</sup>

De ahí arranca *En nombre de un amor imaginario* como una nueva cartografía de los orígenes de una nación que sigue oscilando entre la historia y la fábula.<sup>21</sup> Por lo tanto, pertenece a “la nueva novela histórica latinoamericana” que surgió en los años 80 del siglo pasado y se caracterizaba por un amplio cuestionamiento de las versiones oficiales de la historia y, así, contribuyó “a la deconstrucción y ‘degradación’ de los mitos constitutivos de la nacionalidad de diferentes países latinoamericanos”.<sup>22</sup> Al tomar en cuenta el panorama confuso de la época recuperada por Velasco Mackenzie, la observación del crítico Raymond D. Souza adquiere especial resonancia: “los problemas no pueden ser resueltos si no han sido reconocidos y articulados. La incorporación de la historia en las novelas recientes es parte de una reevaluación del pasado que está en marcha y se desarrolla mientras la América Latina busca un destino que pueda llamar propio”. (189).<sup>23</sup>

- 
20. Como se explicará más adelante, se entiende el amor imaginario de la novela en múltiples sentidos: el amor por una persona, el amor por la patria, el amor por alguna causa célebre, el amor por ciertas tradiciones, etc.
21. El poeta Iván Carvajal ha expresado con mucha intensidad la medida en que esa condición “imaginaria” todavía preocupa a no pocos ecuatorianos. Según plantea: “[. . .] ¿qué sucedería si ese presupuesto [‘la indudable existencia de «lo ecuatoriano»] fuese el más endeble, el menos consistente; si ‘lo ecuatoriano’ dependiese de una ‘línea imaginaria’ que hubiéramos dibujado en un espacio abstracto, por puro ‘espíritu de aventura’, en la supuesta pureza racional de la ‘geometría’, ‘sobre las geodésicas y los meridianos’, para poder sostenernos en algún lugar, aunque fuese por una suerte de ‘acrobacia’, como dice el poema de Gangotena? ¿Y si ‘lo ecuatoriano’ apenas fuese una ‘línea imaginaria’ que marcase nuestra sustentación en un lugar difuso, en una disolución? (44). Iván Carvajal, “Los límites de la crítica frente a lo poético: El diálogo roto (Acerca de los presupuestos de un ‘encuentro’”, en *Kípus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-01), p. 44.
22. Peter Thomas N., “La nueva novela histórica y cultura democrática en América Latina”, en *Kípus: revista andina de letras*, No. 10, (1999), p. 12.
23. Raymond D. Souza, *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 189. Alicia Ortega ha expresado una idea parecida respecto a la importancia de la historia en la novela ecuatoriana al interpretar las apreciaciones críticas que Angel F. Rojas presentó en *La novela ecuatoriana* (1948): “La cultura es asumida, por Rojas, como proyecto político urgente y la literatura como

Esta novela como propuesta de resignificar la historia a partir de una expedición científica se comprenderá perfectamente al recordar que “El debate científico no es un proceso neutro, al margen de luchas de poder y de condicionamientos sociales y políticos”.<sup>24</sup> Más concretamente, “La historia de la ciencia durante el siglo XVIII es una historia caracterizada por controversias sin fin, que enfrenta a unos científicos con otros, alimentando bandos y enemistades que en ocasiones se arrastran hasta la tumba”.<sup>25</sup> Lo “novelesco” de las ciencias evoca, pues, una larga y rica relación entre las ciencias y la literatura. Justamente en el siglo XVIII, cuando los científicos se dedicaron a relatar sus experiencias y llegar a lectores no académicos, se convirtieron en personajes de estos mismos relatos, borrando los límites entre diversos discursos. De hecho, esta metamorfosis o literaturización de la ciencia “es probablemente uno de los legados más duraderos de la primera época de la Ilustración”.<sup>26</sup> De ahí se vislumbra el verdadero significado de la advertencia que inicia *En nombre de un amor imaginario*: ““Quien decida tomar los nombres y sucesos de esta novela como una verdad, cometerá un error, igual al de quien los toma por una fábula””.

---

metáfora de la vida social. De allí que la literatura valorada por Rojas no pueda separarse de la historia política de su país, ni de su sociología. [. . .] La literatura, entonces, como *huella*, como fuente de conocimiento al descubrir a sus lectores fragmentos de una realidad oculta, *documento humano* que proporciona no solo una visión de los problemas sociales de una época, sino que posibilita nuestro reconocimiento” (5).

24. R. Hernández Asensio, *El matemático impaciente...*, p. 20.

25. *Ibíd.*, p. 22.

26. *Ibíd.*, p. 14.

## III

*En el nombre mismo del Estado nacional,  
Ecuador, parece anidar desde siempre  
su suerte: una línea imaginaria,  
una "aventura" entre  
"las geodésicas y los meridianos".*  
—Iván Carvajal

AUNQUE MIGUEL DONOSO Pareja ha expresado sus reservas acerca de *En nombre de un amor imaginario* debido a lo que considera una excesiva recopilación de datos e información que "mata lo imaginario y le agrega una raya más al tigre",<sup>27</sup> reconoce lo ambicioso de la novela que, en mi opinión, produce un *tour de force* que responde a un Ecuador contemporáneo que se está debatiendo entre los fantasmas de su pasado colonial y las promesas de su futuro intercultural. Pero, lejos de ofrecer respuestas o soluciones definitivas, Velasco Mackenzie se concentra en el proceso de escribir como una forma de interpelación permanente de consagrados presupuestos, valores, símbolos e identidades. Si bien algunos interpretarán la propuesta de Velasco Mackenzie como una forma de escapismo o callejón sin salida, hay que reconocer que él nunca pierde fe en el potencial de la escritura de conmover a los lectores y motivarlos a construir nuevos imaginarios capaces de llenar los vacíos que dejaron los olvidos y las distorsiones del pasado.

La novela es un palimpsesto de narraciones, fuentes históricas e interpretaciones de múltiples personajes que muchas veces chocan entre sí debido a sus motivos y puntos de vista contrapuestos. La acumulación de materiales y lecturas de los mismos es precisamente lo que emplea Velasco Mackenzie para reproducir un estilo barroco que prevalecía durante la época representada, por una parte, y al mismo tiempo capta la minuciosidad y precisión que caracterizaban las observaciones realizadas por los científicos de la Misión Geodésica.<sup>28</sup> Sin embargo, es esta supuesta exactitud de las ciencias

---

27. Miguel Donoso Pareja, "Narrativa ecuatoriana: la década de los 90", en *Kípus: revista andina de letras*, No. 11, I semestre de 2000, p. 14.

28. Juan Valdano ha constatado: "Como contrapesando esta tendencia hacia un racionalismo crítico y este afán de ruptura ideológica con la tradición aristotélica, se observa

que Velasco Mackenzie deconstruye a lo largo de su novela ya que, según confiesa Balthazar de Lacondamine, uno de los personajes principales de la novela que se supone es Charles de La Condamine:

[. . .] muchas cosas se han quedado fuera de mis palabras, causa: el no saber decir en buen romance lo que yo mismo escribí en tiempos lejanos, pero las mayores son las perdidas en el desván de mi memoria, quiera cuando logre recordarlas, aún no hayan visto la luz estas páginas imperfectas, y mi propia vida todavía se conserve. Todo lo que he venido contando son las más puras verdades, y nada hay de inventado, ni muertes ni vidas, ni cielos ni tierras [. . .].<sup>29</sup>

Estas palabras son muy sugerentes porque resaltan la imposibilidad del lenguaje de expresar toda la verdad a pesar de haberse contado “las más puras verdades”. Además, la memoria imperfecta distorsiona todo intento de recuperar el pasado y, por consiguiente, se desautorizan toda interpretación y representación del mismo pasado, especialmente en lo que se refiere a aquella noción de “nada hay de inventado”.

La ironía de esta última afirmación de Balthazar está clarísima y, de hecho, nos remite a una literatura de viajes que se volvió sumamente atractiva durante el siglo XVIII, convirtiendo la ciencia en uno de los temas predilectos de los lectores de la época. No es, pues, una mera casualidad que se haya comparado *La historia de las pirámides de Quito* de La Condamine con una novela de aventuras.<sup>30</sup> En efecto, mucha de la fama de La Condamine como científico se debía a su destreza de escritor,<sup>31</sup> un fenómeno particularmente patente en su *Diario del viaje al Ecuador* “donde las ‘maravillas’ americanas son reinventadas [. . .]. La selva amazónica, plagada de peligros y el ambiente enrarecido, carente de oxígeno y extremadamente frío de las altas montañas andinas, son el telón de fondo de sus andanzas”.<sup>32</sup>

La referencia al *Diario del viaje al Ecuador* es pertinente aquí porque es el hipotexto de *En nombre de un amor imaginario*. Se recordará que según Gérard Genette, todo texto se remite a un texto anterior y, por lo tanto,

---

la persistencia del estilo barroco [. . .]”. E. Albán y J. Valdano, coord., *Historia de las literaturas del Ecuador...*, p. 12.

29. J. Velasco Mackenzie, *En nombre...*, pp. 228-229.

30. R. Hernández Asensio, *El matemático impaciente*, p. 222.

31. R. Whitaker, *The Mapmaker's Wife...*, p. 290.

32. R. Hernández Asensio, *El matemático impaciente*, p. 219.

este hipotexto se reescribe infinitamente en hipertextos posteriores que lo imitan o lo transforman. El carácter hipertextual de la novela de Velasco Mackenzie se manifiesta sobre todo con la (re)creación de dos personajes principales históricos: La Condamine e Isabel Godin. Como ya se ha señalado, el primero es el autor del hipotexto que Velasco reescribe y que varios personajes leen y comentan a lo largo de la novela. En cuanto a Isabel Godin, ella es la mujer de Riobamba que se casó en 1741 con Jean Pierre Godin, cadenero de la Misión Geodésica y sobrino de Louis Godin, que era el jefe de los científicos franceses.

La presencia protagónica de Isabel Godin en la novela es uno de los grandes aciertos de Velasco Mackenzie. Según la historia, la Godin ejemplifica la perseverancia y el amor sacrificado. Debido a varias circunstancias relacionadas con la expedición e innumerables obstáculos propios de la naturaleza americana, Isabel y Jean Pierre estuvieron separados por veintinueve años y, durante todo ese tiempo, ella no dejó de imaginar su eventual reunión con el esposo.<sup>33</sup> Como es sabido, Isabel decidió viajar por el Amazonas en busca de Jean Pierre que se encontraba en Cayena. Este viaje de más de un año y lleno de peligros, tragedias y sufrimientos “se convertirá en uno de los episodios más conocidos de la Expedición Geodésica y en uno de los que mayor impacto tendrá en Europa”,<sup>34</sup> todo gracias a La Condamine que incorporó en su *Diario* la historia de Isabel tal como Jean Pierre se la había contado en una extensa carta fechada en 1773.

Siempre atento a las ventajas de enriquecer sus escritos científicos sobre América con alguna que otra aventura, La Condamine encontró en las mil y una peripecias sufridas por Isabel Godin un tema perfecto para llegar a sus lectores.<sup>35</sup> Robert Whitaker ha puntualizado que la alta sociedad parisense sentía una gran fascinación al escuchar durante muchos años los rumores acerca de una mujer americana de su misma clase social que se había perdido en la selva amazónica y que había sobrevivido. Sencillamente, era inconcebible e inaceptable que una mujer de aquella condición social emprendiera tal viaje; sin embargo, los peligros inminentes, las normas sociales y las objeciones de su familia no pudieron disuadirle ya que su amor por Jean Pierre no conocía límites.<sup>36</sup>

---

33. R. Whitaker, *The Mapmaker's Wife...*, p. 294.

34. R. Hernández Asensio, *El matemático impaciente*, p. 87.

35. La historia de Isabel Godin no apareció en la publicación original del *Diario* de 1745.

36. R. Whitaker, *The Mapmaker's Wife . . .*, p. 229, *et passim*.

Lo curioso de todo eso es que Isabel Godin nunca contó su propia historia.<sup>37</sup> Fue Jean Pierre quien se la relató a La Condamine que, a su vez, asumió el rol de biógrafo oficial. ¿Qué pasó con la voz propia de la Godin? ¿A qué se atribuía su aparente silencio? ¿Fueron las heridas y el trauma sufridos tan profundos que tuvo que enterrarlos en el olvido? Especulaciones aparte, lo único que sabemos es que ella vivió sus últimos años en Saint Amand, retirada de toda atención pública, y falleció en 1792 cuando tenía 65 años.

El silencio de Isabel Godin sugiere cierto elemento de misterio, y es justamente lo que Velasco Mackenzie recoge para (re)crear a su personaje. ¿Historia o fábula? Como ya se ha señalado al citar la advertencia de Velasco que aparece al principio de la novela, no hay cómo distinguirlas. En efecto, es esta condición indeterminada de la novela la que permite que Velasco Mackenzie convierta *En nombre de un amor imaginario* en un despliegue de innumerables interpelaciones de lo que constituye la escritura y la representación y, por extensión, la historia escrita y otras verdades imaginarias.

De las cuatro secciones de la novela, la primera y cuarta son de Isabel y sirven de marco estructural de toda la narración.<sup>38</sup> Para reflejar aquel misterio que ha envuelto a la Godin histórica, Velasco Mackenzie la inserta en un permanente delirio que la transporta continuamente entre el presente (su vida tranquila en Saint Amand) y un pasado consumido por las pesadillas de su viaje por la selva amazónica. En cierta manera, al sustituir el silencio de Isabel con el delirio, Velasco Mackenzie intensifica lo enigmático del personaje. Es decir, aunque parece que se está recuperando la voz de la Godin, nadie es capaz de descifrar sus secretos más recónditos y, por lo tanto, su aparente impenetrabilidad como fuente de información termina simbolizando las limitaciones de todo esfuerzo por recuperar e interpretar el pasado. El dilema de Isabel es que no puede liberarse de su delirio –o sea, de una memoria perseguida por un pasado que aparece y desaparece y que deja todo y a todos en un estado de confusión–. ¿No será la historia elusiva de Isabel Godin la misma que sigue eludiendo a los ecuatorianos después de 200 años desde el Primer Grito de Independencia de 1809?

---

37. Según Robert Whitaker, Isabel no hablaba de sus experiencias de la selva y el diario que mantenía en Saint Amand se perdió antes de ser conocido.

38. Para un buen resumen de los principales temas y estrategias narrativas de esta novela, véase el estudio de Michael Waag que consta en nuestra bibliografía.

La respuesta a esta pregunta puede estar escondida en la tercera sección de la novela, pero siempre entre líneas. Aquí es donde Balthazar intenta traducir al castellano su *Diario* y, en el proceso, la traducción y la escritura asumen también la cualidad de algún delirio. Repetidamente, Balthazar lamenta su incapacidad de expresar en una segunda lengua lo que realmente había vivido en el trópico americano. “Tardo demasiado en saber escribir en esta lengua, lo que he escrito en la mía”,<sup>39</sup> confiesa. Luego, comenta que “el lenguaje de un extranjero es una pura traición, solo se puede sentir, pero nunca se encuentra la palabra justa para escribirla en bien de lo que se quiere decir”.<sup>40</sup>

La conclusión de Balthazar es que “traducir es traicionar”<sup>41</sup> y, en la medida en que todo escrito es una traducción de algún texto anterior, permanecemos a la deriva ya que ninguna voz puede aspirar a adquirir plena autoridad, a menos que sea mediante la fuerza. De manera que, toda búsqueda de la(s) verdad(es) se caracteriza por alguna ausencia, más o menos como el caso de Isabel Godin y su amor imaginario. Todo lo que se sabe de ella viene de otros traductores, y mucho de lo que se sabe del Ecuador de la época de la Misión Geodésica también es el resultado de la traducción inevitablemente traicionera expresada en mapas y catálogos propios de una ciencia inexacta que ha sido incapaz de liberarse de sus limitaciones humanas. Michael Waag ha acertado al señalar: “Vienen los franceses por una obra de ciencia pura; persiguen una línea imaginaria, pero encuentran la dura realidad física y humana, la mezquindad, la frustración, el sufrimiento y la muerte”.<sup>42</sup>

La desmitificación de la autoridad de las ciencias naturales y físicas abre la posibilidad de repensar, reescribir y resignificar la historia. Es decir, imaginar nuevas cartografías de un Ecuador que ya existe –pero no solamente en la imaginación de los europeos– pertenece a un largo proceso de descolonización que pretende liberar la palabra (y la imaginación) y hacerla suya. De nuevo, se percibe la resonancia del pensamiento de Martí expresado en el primer epígrafe del presente ensayo, y que también aparece en la reciente observación del historiador Guillermo Bustos: “A estas alturas del tiempo ya no caben fábulas grandilocuentes de un pasado inexistente ni,

---

39. J. Velasco Mackenzie, *En nombre...*, p. 183.

40. *Ibid.*, pp. 209-210.

41. *Ibid.*, p. 165.

42. Michael Waag, “Ficción e historia en la novela *En nombre de un amor imaginario* de Jorge Velasco Mackenzie” en *Kípus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-2001) p. 133.

como antes, tribunales de la historia que dictaminen historias oficiales. La comprensión histórica del Bicentenario es un tema público abierto al debate informado”.<sup>43</sup> Hace años García Márquez explicó que en su ficción él distorsionaba la realidad para verla mejor. Esta misma propuesta caracteriza la ficción de Velasco Mackenzie, y especialmente *En nombre de un amor imaginario* que convierte la historia de los orígenes de la nación en “un tema público abierto al debate informado”. Así hemos de leer las palabras de Isabel Godin que, entre sus momentos de delirio y lucidez, comprendía que en nombre de lo moderno, la Expedición Geodésica tenía su lado regresivo: “Todos robaron aquel bien de la tierra que jamás fue suyo, ni en semillas que no florecen en otras partes, ni en hojas que no retoñan en ninguna primavera extranjera”.<sup>44</sup>

#### IV

*La tradición de todas las generaciones muertas  
gravita como una pesadilla en el cerebro de los vivos.*

Carlos Marx, 18° Brumario de Luis  
Napoleón (1852)<sup>45</sup>

Se ha observado que el acto de hablar del pasado no puede eludir el presente de la enunciación<sup>46</sup> y, al referirse al filósofo italiano Giambattista Vico, el crítico Raymond D. Souza ha apuntado que este “veía las obras literarias como la expresión inconsciente de las épocas en que fueron escritas”.<sup>47</sup> De la misma manera, no se debe pasar por alto que Velasco Mackenzie escribió *En nombre de un amor imaginario* justamente en una época caracterizada por un intenso debate sobre la condición pluricultural y hasta plurinacional del Ecuador, la misma que exigía (y que exige) un nuevo relato nacional. A partir del levantamiento indígena de 1990, nuevos actores políticos y cul-

---

43. Guillermo Bustos, “Parroquialismo independentista (2)”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 13 junio, 2009, [www.telegrafo.com.ec](http://www.telegrafo.com.ec)

44. J. Velasco Mackenzie, *En nombre...*, p. 259.

45. Citado en R. de Souza, *La historia en la novela...*, p. 38.

46. Carlos Pacheco, “Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 6 (I semestre 1997), p. 40.

47. R. de Souza, *La historia en la novela...*, p. 23.



turales comenzaron a tomar la palabra para, así, dismantelar imaginarios tradicionales de exclusión y explotación. Algunos sectores del país reclamaban la recuperación y legitimación de memorias colectivas silenciadas por las historias oficiales y, al mismo tiempo, se apostaba por maneras otras de pensar y significar la nación ecuatoriana. No será exagerado sugerir que Velasco Mackenzie escribió una novela que ha logrado enlazar dos épocas igualmente conflictivas y determinantes en el desarrollo del país. Mientras el Ecuador como tal todavía no existía en 1736, se podría argüir que el Ecuador intercultural que se reclamaba a partir de 1990 tampoco existía en 1996. (Algunos dirán que hasta hoy día existe solamente como promesa). En efecto, los paralelos y las confluencias que acercan el presente al pasado y el pasado al presente no serán meras coincidencias que llenan las páginas de la novela de Velasco Mackenzie.<sup>48</sup>

Por lo tanto, *En nombre de un amor imaginario* constituye una propuesta con implicaciones políticas y culturales que se muestra profundamente pertinente al momento de su enunciación, pero sin abandonar su condición de obra de ficción. Muchos han identificado a Velasco Mackenzie como uno de los principales herederos literarios del Grupo de Guayaquil debido a su capacidad de fusionar creativamente el texto artístico con su contexto histórico y su contorno geográfico. Lo que escribe y cómo escribe ponen de relieve lo palimpséstico que lo caracteriza como creador de diversos y entrelazados imaginarios, todos los cuales encontrarán algún día su destino definitivo entre aquella profecía anunciada por Pedro Donald, figura novelesca del científico riobambeño Pedro Maldonado, y una de las últimas reflexiones enigmáticas de la novela expresada por Isabel Godin.

---

48. Al preguntarse sobre el futuro del Ecuador actual como Estado nacional, Iván Carvajal ha escrito: "Las tensiones internas, los conflictos regionales, las tendencias del mercado, de la internacionalización creciente, vuelven necesario el paso a formas de organización política que relativizan, cuando menos, la forma del Estado nacional". I. Carvajal, "Los límites de la crítica frente a lo poético...", p. 49. Estas mismas palabras podrían emplearse para describir en gran parte la conflictiva condición transicional de la Audiencia de Quito del siglo XVIII. De hecho, R. Hernández Asensio ha constatado: "Políticamente [ . . . ] se trata de una ciudad [Quito] muy conflictiva. Desde 1720 encontramos un ambiente de agitación generalizada. El trasfondo es la crisis económica derivada del relajamiento del monopolio comercial tras la Guerra de Sucesión. La competencia de productos franceses e ingleses acaba con el monopolio quiteño en el abastecimiento de textiles baratos en el virreinato del Perú". R. Hernández Asensio, *El matemático impaciente*, p. 79.

Primero, lo de Pedro Donaldo:

[. . .] él había dicho que el destino de esa línea algún día era ser país: un lugar de imaginantes, una tierra de todos, donde por cada hombre hay mil frutos y por cada fruto otras mil semillas para que sigan floreciendo, y que haya tierra para vivir y para morir, y que los muertos le entreguen frutos a los vivos desde debajo de la tierra, y que ellos le den a los muertos sus sembríos para que sigan viviendo aún estando muertos; un país como la hoja de un puñal ancho que formará un gran bósforo [sic] en el pecho de la América mestiza, un suelo fértil que asombrará al mundo por su fuerte pequeñez.<sup>49</sup>

Y, luego, según reza la reflexión de Isabel Godin: “Las mujeres somos seres de la cruz y del espejo: de la cruz, porque todo lo malo nos achacan, del espejo, porque diariamente tenemos que sentarnos frente a él para inventarnos otro cuerpo, recuérdalo”.<sup>50</sup>

Al retomar estas dos citas, nos encontramos ante una visión utópica de un pasado lejano en contraposición con una especulación dirigida a un porvenir todavía por inventarse. El mismo contraste parece informar la reciente advertencia sobre el Bicentenario publicada por Catalina León en su artículo titulado “Patrimonio y memoria”: “Las historias no son solo gloriosas, hay también memorias profundas de dolor; y los pueblos claman por explicitarlas en el espacio público nacional, como forma de resarcimiento [...] Así que la memoria y el patrimonio son complejos y ambivalentes”.<sup>51</sup> Esta misma complejidad y ambivalencia salen a la luz al leer *En nombre de un amor imaginario*, donde el título mismo sugiere una suerte de invocación a la persistencia y la voluntad necesarias para alcanzar el ideal ausente.

El camino que hace falta recorrer para (re)construir la nación ausente no será muy diferente al de Isabel Godin –un camino lleno de peligros, riesgos y sacrificios–. Asimismo, llegar al deseado destino tampoco garantiza que se lo reconozca o que se cumplan las expectativas. De ahí, la necesidad de seguir permanentemente el viaje, lo cual resalta el hecho de que todo acto realizado en nombre de cualquier amor imaginario constituye un proceso lleno de sorpresas, contradicciones y no pocas frustraciones. Finalmente, nos

---

49. J. Velasco Mackenzie, *En nombre...*, pp. 266-267.

50. *Ibid.*, p. Guayaquil, 9 junio 2009, [www.telegrafo.com.ec](http://www.telegrafo.com.ec)

51. Catalina León, “Patrimonio y memoria”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 junio 2009, [www.telegrafo.com.ec](http://www.telegrafo.com.ec)

quedamos con otra necesidad: la de seguir escribiendo y repensando nuestro amor y su carácter imaginario.

¡Que este volumen de homenaje dedicado al Bicentenario sea un pretexto para emular la propuesta de Jorge Velasco Mackenzie, fabulador e historiador de *En nombre de un amor imaginario!*♦

Fecha de recepción: 26 marzo 2009

Fecha de aceptación: 04 abril 2009

### Bibliografía

- Albán, Ernesto y Juan Valdano, coords, *Historia de las literaturas del Ecuador, 2 (Literatura de la Colonia: 1700-1767; 1767-1830)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1987.
- Ayala Mora, Enrique, edit., *Manual de historia del Ecuador, I (Época aborigen y colonial, Independencia)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2008.
- edit. *Nueva historia del Ecuador. V (Época colonial)*, Quito, Corporación Editora Nacional / Grijalbo, 1989.
- Bustos, Guillermo, “Parroquialismo independentista (2)”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 13 junio 2009, en Internet: [www.telegrafo.com.ec](http://www.telegrafo.com.ec)
- Carvajal, Iván, “Los límites de la crítica frente a lo poético: El diálogo roto (Acercas de los presupuestos de un ‘encuentro’)”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-2001), pp. 33-54.
- Carrión, Fernando, “Bicentenarios en (de)construcción”, en *diario Hoy*, Quito, 6 junio 2009, en Internet: [www.hoy.com.ec](http://www.hoy.com.ec)
- Donoso Pareja, Miguel. “Narrativa ecuatoriana: la década de los 90”, en *Kipus: revista andina de Letras*, I semestre de 2000, pp. 113-27.
- Garrido, Margarita, edit., *Historia de América Latina (El sistema colonial tardío) III*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Libresa, 2001.
- Hernández Asensio, Raúl, *El matemático impaciente. La Condamine, las pirámides de Quito y la ciencia ilustrada (1740-1751)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Instituto de Estudios Peruanos, 2008.
- Lara, Jorge Salvador, *Breve historia contemporánea del Ecuador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- León, Catalina, “Patrimonio y memoria”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 6 junio 2009, en Internet: [www.telegrafo.com.ec](http://www.telegrafo.com.ec)
- Mariaca Iturri, Guillermo, *El poder de la palabra: Ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1993.

- Ortega, Alicia, “Homenaje a Ángel F. Rojas, Alicia Yáñez Cossío y Carlos Joaquín Córdova Malo”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-2001), pp. 3-8.
- Pacheco, Carlos, “Reinventar el pasado: la ficción como historia alternativa de América Latina”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 6 (I semestre 1997), pp. 33-42.
- Paredes, Wellington, “Historia, revisión y diálogo”, en *Expreso*, Guayaquil, 7 junio 2009, en Internet: [www.diario-expreso.com](http://www.diario-expreso.com)
- Souza, Raymond D., *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.
- Thomas, Peter N., “La *nueva* novela histórica y cultura democrática en América Latina”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 10, (1999), pp. 11-18.
- Velasco Mackenzie, Jorge, *En nombre de un amor imaginario*, Quito, El Conejo, 1996.
- Waag, Michael, “Ficción e historia en la novela *En nombre de un amor imaginario* de Jorge Velasco Mackenzie”, en *Kipus: revista andina de letras*, No. 12 (2000-2001), pp. 125-33.
- Warren, Robert Penn, *All the King's Men*, San Diego, Harcourt Brace and Company, 1996.
- Whitaker, Robert, *The Mapmaker's Wife. A True Tale of Love, Murder, and Survival in the Amazon*, New York, Basic Books, 2004.

---

DE LA ESCENA  
CONTEMPORÁNEA

---

**Jorge Velasco Mackenzie:  
*Tatuaje de náufragos* es la única novela  
en la que me he divertido escribiendo<sup>1</sup>**

**RAÚL VALLEJO CORRAL**

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

**RESUMEN**

El autor entrevista al narrador guayaquileño Jorge Velasco Mackenzie, quien responde sobre su oficio de escritor. Velasco sostiene que sufre con sus personajes y agoniza cuando estos mueren. Mira a *Tatuaje de náufragos* como un homenaje a un bar generacional, a una época y una forma de ser artista que ya no existen más; sería la autopsia de una generación y de la ciudad. Velasco sostiene que el poeta Fernando Nieto no solo fue un animador de la bohemia del Montreal, el fundador de Sicoseo, sino un hombre que sabía mucho, y un hombre generoso en lo personal; admira la posición de Nieto frente al mundo, frente a la literatura. En los escritos de Velasco siempre está Guayaquil, porque es el lugar donde nació y es el único donde puede vivir. Podría decirse que escribir sobre Guayaquil es su proyecto estético. Considera al Montreal como un lugar vivo, abierto, con sus personajes y su rocola antigua; lo evocó así toda su vida y a lo largo del libro intentó devolverle ese esplendor.

**PALABRAS CLAVE:** Novela ecuatoriana, Jorge Velasco Mackenzie, Guayaquil, Bar Montreal, Grupo Sicoseo, Fernando Nieto Cadena, oficio de escritor.

- 
1. Este diálogo entre el novelista Jorge Velasco Mackenzie y el escritor Raúl Vallejo Corral, se dio en el contexto de la presentación de la novela *Tatuaje de náufragos* (Quito, Ministerio de Cultura, 2009), realizada en la Expolibro de Guayaquil el 16 de julio de 2009. (N. del E.)

**SUMMARY**

The author interviews Guayaquilean writer Jorge Velasco Mackenzie on the writer's trade. Velasco claims he bears the suffering of his characters and endures their agony when they die. He sees *Tatuaje de naufragos* as a tribute to a bar belonging to a generation, a time and a certain way of being an artist that no longer exist. It would be the autopsy of the city and of a generation. Velasco explains that poet Fernando Nieto, founder of Sicoseo, not only encouraged bohemian life at the Montreal Bar but was a wise and generous man, whose view of the world and literature he respects. Guayaquil is always found in the work of Velasco because it's the city where he was born and the only place he could ever live in. It could be said that his aesthetic purpose is to write about Guayaquil. During his life, he has always thought of the Montreal as an open place, alive, with its regular characters next to its old-fashioned jukebox. His novel is an attempt to portray its old glory once again.

KEY WORDS: Ecuadorian novel, Jorge Velasco Mackenzie, Guayaquil, Montreal Bar, Sicoseo Group, Fernando Nieto Cadena, writer's trade.

**Raúl Vallejo Corral, RVC:** Buenas noches a todas y a todos. Estamos aquí para presentar la novela *Tatuaje de naufragos*, de Jorge Velasco Mackenzie. Lo que haremos con Jorge es un diálogo acerca de la literatura, acerca de su obra literaria y particularmente de la novela que presentamos. Como peloteo de calentamiento, te pregunto algunas cosas básicas: ¿En qué ambiente escribes? ¿Tienes algún rito en particular para la escritura? ¿Has desarrollado alguna rutina especial para este tema?

**Jorge Velasco Mackenzie, JVM:** Bueno, yo he desarrollado muchas manías, todo el tiempo estoy desarrollando manías. Para empezar escribo en cualquier lugar, escribo en el bus, haciendo cola para pagar la luz, viajando a la Universidad de Babahoyo donde trabajo; de noche, de día, vestido, desvestido, a veces me escapo de los lugares sociales para escribir una frase que me parece importante. He escrito en aviones, he escrito en barcos, he escrito en salones, muchos salones, he escrito en la calle; o sea, no tengo un rito, porque no necesito del silencio absoluto para escribir. Lo que sí necesito es tener una historia que contar, cuando carezco de esa historia no puedo organizar absolutamente nada. Creo que la mayoría de los escritores han escrito de esa manera, Hemingway y García Márquez decían que el mejor lugar para escribir era un burdel, porque decían que de noche había la agitación suficiente para nutrirse y de día la calma suficiente para poder escribir. Yo no he escrito en burdeles, pero he escrito en cualquier parte, no necesito un lugar específico.

**RVC:** Y si bien no necesitas de ese lugar específico, cuando tú escribiste *Tatuaje de naufragos*, esta novela que es también un homenaje a un sitio como el Montreal, un bar generacional, ¿desarrollaste alguna otra rutina en particular?

**JVM:** Con la misma rutina. Lo más curioso es que ninguna página de este libro fue escrita en el Montreal porque la novela nació cuando me pidieron una semblanza de dos páginas sobre el Montreal que ya para entonces había cerrado. Entonces yo comencé a escribirla un poco en el Parque Centenario y hay una imagen donde las puertas del Montreal, que eran grises, aparecen cerradas; “grises como mármol de tumba”, dice el narrador. Pero nunca la escribí en el Montreal; me hubiera encantado... o quizás no hubiera escrito nada. A lo mejor no se me hubiera ocurrido la idea de escribir esta novela si el Montreal no se hubiera cerrado.

**RVC:** Algo que se observa en tus libros es que los títulos son como la representación de una elaboración muy meticulosa: *De vuelta al paraíso*, *Como gato en tempestad*, *En nombre de un amor imaginario*, *Tambores para una canción perdida*; ¿Cómo nació el título en esta ocasión?

**JVM:** Bueno, tengo que remitirme un poco a la historia de la novela. El Montreal se llamaba así porque era el nombre de un barco en el cual el dueño, Floresmilto Arcos, había navegado durante mucho tiempo, y cuando se jubiló le puso a su bar el nombre del barco: Montreal. Entonces los que conocimos la historia, cuando el Montreal cerró, nos considerábamos como naufragos. Y como hay por ahí unas historias policíacas, hay unos crímenes, entonces la idea del *tatuaje* está asociada al mal, es un poco el símbolo del mal, y también el símbolo de la ausencia en este caso. Entonces decidí ponerle ese título. Inicialmente la novela se iba a llamar *Ciudad tatuada*, pero cuando se la propuse a un editor, que nunca me la devolvió, más bien yo la retiré, me dijo que habían muchas ciudades: *Ciudad de invierno* [de Abdón Ubidia], *Ciudad lejana* [de Javier Váscquez]. La novela primero la tuvo Alfaguara y yo quise participar en el concurso del Ministerio de Cultura; la retiré y la envié al certamen; pero la novela les encantó, ya estaba para ser publicada, sino que yo hecho el afrentoso se las quité y la envié al certamen y gané un premio... pero creo que hubiera ganado más si hubiera publicado con Alfaguara.

**RVC:** En tu texto “El fantasma y el cuento imposible”, el narrador que escribe la historia ha decidido usar como pseudónimo el nombre de Lima Paladines, que según el cuento es el nombre del sastre de tu barrio;

el narrador al final de este cuento se suicida y alcanza a escribir, moribundo, agónico, dicho nombre. En *Tatuaje de náufragos*, el nombre del protagonista es Zacarías Lima Paladines. ¿Consideras tu trabajo de escritura como una agonía del espíritu que te deslumbra una frase, un nombre, al punto de, como lo has hecho, retomarlo en un texto nuevo, construyendo así una especie de *mundo de textos comunicantes*?

**JVM:** Así se llamaba, en efecto, el sastre de la esquina de mi casa, él sí se llamaba Zacarías Lima Paladines, y siempre me gustó ese nombre porque sonaba muy bien, y además me recordaba a José Lezama Lima, un escritor que yo admiro mucho. Así que no es la primera vez que he usado ese nombre, ahora lo he utilizado nuevamente en lo que estoy haciendo, a mí me ha gustado Lima Paladines, así que le puse ese nombre a este médico que mucha gente que ha leído la novela dice que es un alter-ego mío. Sí y no. Tiene de mí mucho, pero también tiene de mucha gente que he conocido; tiene, sin ir más lejos, del sastre de la esquina de mi casa. Creo que la literatura es un poco eso, toma personajes –y tú que eres escritor lo sabes bien–, los va repitiendo, los va trasladando. Hay un escritor que dijo, y creo que fue García Márquez, “en la vida los escritores escribimos un solo texto” y toda esa obra que hacemos es realmente un solo texto.

**RVC:** Te preguntaba si considerabas al trabajo de la escritura como una agonía del espíritu, en la medida en que en el cuento “El fantasma y el cuento imposible” el narrador muere en este intento de escribir el cuento de mil palabras. Dicho sea de paso, con este cuento ganaste el concurso de la revista *Vistazo*, “El cuento de las mil palabras”.

**JVM:** Yo sufro mucho, todo el tiempo cuando escribo, con mis personajes, siempre estoy agonizando cuando el personaje se me muere, muchas veces yo no lo acabo, no lo mato, yo no lo llevo a la muerte, simplemente se muere porque esa es la circunstancia en la que ha nacido, que tiene que morir. Creo que es una pregunta importante sobre este libro, este tatuaje. Es la única novela, de las seis que ya van publicadas, en la que me he divertido escribiendo, me gustó mucho. Mis otras novelas, en cambio, me hicieron sufrir mucho me hizo sufrir *El Rincón de los Justos*; la novela: que transcurre en la Amazonía, que es *En nombre de un amor imaginario*, los últimos capítulos hasta lloré, porque los personajes tenían que ausentarse, o se morían, entonces con esa novela sufrí mucho, con esta no.



**RVC:** Zacarías Lima Paladines es un lector cultivado –él repite: *solo lo difícil es estimulante*, una frase que es de José Lezama Lima, según cita el propio Zacarías, aquel escritor cubano paradisíaco y gordísimo, engendro de colibrí en rinoceronte–. Tú también sueles repetir esa frase –*solo lo difícil es estimulante*–. ¿Cómo la entiendes y cómo la aplicas a tu propia literatura?

**JVM:** A mí me gustan las cosas difíciles; siempre me han gustado las cosas difíciles: cuando jugaba béisbol, lo hacía en tercera base, donde la pelota va como fuego; no fui tan bueno, pero por lo menos yo escogí jugar ahí. Alguna vez quise conquistar a una monja, entonces eso fue tomado como un reto. Las cosas fáciles me aburren, no me motivan; entonces me meto en retos difíciles, y la frase que Lezama Lima decía –*solo lo difícil es estimulante*– y su literatura misma es difícil. Las cosas fáciles son eso, fáciles, y no son muy buenas, creo.

**RVC:** A veces pienso que eres una especie de poeta vergonzante. Tu poesía es poco conocida en el mundo literario, se alimenta de un tono narrativo, que escudriña mucho lo íntimo de la voz poética. En la revista *Uso de la Palabra* No. 5, publicada alrededor de 1986, apareció “Confesiones del Ebrio Inmortal”, con la siguiente dedicatoria: “A mi tío Homero Mackenzie que orinó dos litros de cerveza negra mientras agonizaba”, reproduces el poema en la novela atribuyéndolo a un autor anónimo y haces que lo lea Cristóbal Garcés Larrea, empeñado en la búsqueda del mejor poema sobre borrachos que se ha escrito en esta tierra, hasta que se topa con este poema. Te gusta el juego intertextual, ¿cómo lo desarrollas en tu trabajo literario?, ¿por qué te decidiste a re-producir este poema?

**JVM:** Bueno, el teniente Walter me dijo que el poema era bueno; cuando apareció, mi madre aún estaba viva y se enojó mucho; apareció en la revista *Semana* de diario *Expreso* primero, con un dibujo de un borracho caído en un bar, y con la dedicatoria. El hecho descrito en ella fue verdadero. A mí me dijeron que querían verlo publicado y creo que funciona haberlo puesto en la novela y mucha gente lo ha celebrado; no creo que sea tan malo... yo no soy poeta, pero bueno, me obligan.<sup>2</sup>

---

2. La parte del poema que leí esa noche es la siguiente:

He bebido escuchando música de Jazz,  
El saxo violento de Charles Parker,

**RVC:** Acabo de leer solo una parte del poema de Jorge. Es un poema extraordinario, podría sin problemas, como dice la novela, ser “el mejor poema sobre borrachos” que se ha escrito en estas tierras. En tu novela, la presencia del Montreal como espacio de artistas y de literatos adquiere el estatus de símbolo, no solo por la presencia de los intelectuales, sino porque al mismo tiempo representa una suerte de ausencia. La de un tiempo y una forma de ser artista que ya no existe más. ¿Cómo te sentiste al momento de la escritura, en que como una suerte de cronista urbano, tuviste que escoger afectos y desafectos, memorias y olvidos?

**JVM:** Para empezar no quise incluir las cosas malas, las peleas y rencillas entre nosotros, porque es una novela referencial, todos aparecemos con nuestros propios nombres. Entonces yo dejé de lado las cosas malas; esas cosas me parecieron negativas. Pero aparecen cosas más profundas; por ejemplo, era profundo encontrar a Humberto Moré, que se había operado un tumor canceroso, cargando el tumor en un frasquito y se iba con nosotros a pegarse los tragos a la casa de cualquiera del grupo, y dejaba el tumor en la nevera; para mí eso es una especie de burla de la muerte. Yo recuerdo que una vez salíamos de la casa de Theo Constante, y nos íbamos a otro lado y Humberto decía: “espérate que se me queda mi tumor”, entonces esas cosas eran un poco trágicas pero que no hacían daño a nadie, no. O por ejemplo, evocar la muerte de Juan Villa-

---

o la voz de esos dos gorriones perdidos en la noche del alcohol,  
 Edith Piaf, cantando junto al Sena, María sin Tripas cerca del Río Guayas.  
 He bebido, vino para irme, vodka para volver,  
 aguardiente para decir que he bebido aguardiente de fuego,  
 como los indios cheyenes antes de la matanza de Cooper,  
 Chicha de Jora, como nuestros antepasados en la Plaza Cajamarca,  
 antes de que el sol caiga bajo las patas de los caballos.  
 He bebido guarapo malévolo, coñac noble y calentado en grandes vasos,  
 miseria de la copita de jerez,  
 Gin and Tonic, margarita, cuba libre, cointreau con hielo verde,  
 un vaso de agua que me embriaga, como todos los tragos.  
 He bebido mirando los borrachos de Velásquez,  
 los cuellos largos de Mondieglieri antes de que temblara el pulso,  
 los de Jackson Pollock, después de que se matara  
 con su siempre embriagado auto Ford.  
 He bebido, enfermo para no morirme del todo, para que este mío humano  
 no me abandone a la resaca, mientras confieso que he bebido,  
 he bebido, día tras día, siempre.

fuerte, ese tipo de cosas sí me importaban. Dejé de lado las rencillas, alguien me dijo por ahí, pon a tus enemigos, yo dije no, no, yo de nadie hablo mal, bueno hay por ahí alguien a quien sí lo trato mal pero por eso ni cito su nombre.

**RVC:** Bueno, tú no hablas mal... el narrador habla bastante mal. Zacarías Lima era un médico forense, él disecciona no solamente cadáveres anunciados por Tristán, sino también al Montreal como un espacio que naufraga y con él los artistas y bohemios que lo frecuentaban. ¿Qué tan consciente fuiste de que Zacarías realizara una suerte de autopsia de los vivos, que mueren con la muerte del Montreal?

**JVM:** Eso es complicado... ¿no? Tal vez la gran metáfora del libro. La gran metáfora del libro es una especie de autopsia de toda una generación, que fuimos nosotros. Además no solo hay una generación, hay varias generaciones. También hay una gran metáfora y eso lo he dicho yo públicamente, que es la autopsia de la ciudad, del país. A mí me afectó mucho, el tiempo que ese señor Lucio Gutiérrez fue presidente de mi país; no sé si haya acá partidarios de ese señor, porque si lee alguna vez esta novela me mata, porque yo aquí lo trato mal. Incluso yo celebro el momento en que toma sus cosas y se larga. Entonces eso para mí fue muy feliz y eso transcurre en mi novela, transcurre... es una parte muy fuerte y lo volvería a escribir si me lo pidieran.

**RVC:** En tu novela también existe un juego metaliterario —se habla de la metaliteratura como esa corriente en que la ficción literaria convierte en materia poética al propio mundo de la literatura, es decir, se trata de un juego autorreferencial, textos y escritores incluidos. ¿Cómo te sientes con este tipo de escritura metaliteraria o cuáles son otras de tus fuentes?, ¿desde cuándo vienes trabajando con esa conversión de artistas y literatos en personajes de tu ficción? Creo que en tu obra, ese juego aparece mucho antes de que se haya puesto de moda eso que se llama *metaliteratura*.

**JVM:** Yo creo que siempre usé ese recurso. En *El Rincón de los Justos*, aparece un escritor, donde no hay un escritor es en *El ladrón de levita*, no, ahí hay un cronista. Pero siempre ha habido un escritor oculto en mis novelas. En *Tambores para una canción perdida*, hay un tipo que hace el registro de un autor, de todas formas; no es un escritor, pero es una suerte de cronista. En *En nombre de un amor imaginario*, ni qué se diga, todos escriben. En *Tatuaje de naufragos*, evidentemente Zacarías

Lima es un escritor; y siempre me siento bien haciendo eso. Es que... ¿o no será que me quiero escribir yo?...puede ser.

**RVC:** Fernando Nieto Cadena es un personaje importante de tu novela, en el mundo del Montreal, dialogas largamente con su poesía. A veces existe una magnífica glosa narrativa al texto con el que se abre de última hora, “Tarjeta curricular extraviada”. ¿Qué significa para ti el gordo Nieto, en tanto animador de la bohemia del Montreal, fundador de Sicoseo y, sobre todo, en tanto poeta?

**JVM:** ¡Significa mucho más que todo eso junto! El gordo me llevó a laborar a la Universidad Técnica de Babahoyo, donde estoy trabajando ahora; donde tengo 33 años; él era Decano en esa Universidad y nos llevó a varios, pero de todos ellos, el único que todavía permanece en esa Universidad soy yo. Le agradezco haberme dado un lugar de trabajo de tantos años. Y luego, que es un homenaje porque era un hombre que sabía mucho, un hombre que estaba muy al día y era un hombre generoso, y además le gustaba el béisbol, que es el deporte que a mí me ha gustado toda la vida. Íbamos juntos a ver el béisbol y es curioso porque él es serrano y un serrano al que le guste el béisbol es raro. La novela a él no le había gustado mucho, alguien me dijo por ahí, porque cuento cosas que no debería contar. Primero, el gordo decía que quería leerla con mucho interés, pero luego no me puso ningún correo y le había dicho a alguien que él consideraba que pasaba el libro y se había convertido en un personaje de ficción, pero que ese tipo de ficciones no eran justas. A mí me interesaba mucho la poesía y la postura de Fernando frente al mundo, frente a la literatura; mucho nos obligó a conocer la literatura, a saber de ella, a ser eruditos, auténticos eruditos, como lo fuimos. Ahora ya no soy tanto, se me pasan muchas cosas, pero antes era imposible... estaba al día.

**RVC:** Tu novela también ahonda esa relación de amor fugitivo que tienes con Guayaquil, “la ciudad de los manglares”, como la nombras en esa novela apocalíptica que es *Río de sombras*. Basilio, el protagonista, recibe lo que parecería una orden: “Escribe pues lo que has visto, tanto lo de ahora como lo que pasará pronto, en todas las esquinas, en todos los zaguanes, cuando la ciudad esté perdida y todo sea charmarasca”. ¿Cómo te sientes por que has ejecutado, si crees que lo has hecho, el proceso de esa orden, en tu propio proyecto estético?

**JVM:** La voy cumpliendo como puedo: yo no sé si realmente la terminaré, o la estoy cumpliendo bien, pero que estoy intentando hacerlo, sí. Todos los días, ahora estoy escribiendo un libro que no transcurre en Guayaquil, me obligué a escribir un libro que no trascorra en Guayaquil... transcurre en Galápagos. Pero el personaje es oriundo de Guayaquil y va a escaparse a Galápagos; o sea que de todas formas hay un nexo. Siempre está la ciudad, siempre he dicho que no puedo dejar de escribir sobre la ciudad, aunque sea una callecita, un rasgo, algo, porque es la ciudad donde yo nací y es la única ciudad en donde puedo vivir. No puedo vivir en otro lado, he tenido oportunidad de vivir en otras ciudades pero no puedo; yo termino regresando, porque extraño mi lavacara de cebiche, mi arroz con menestra, mi cerveza, mi calle, mi aire, todo. Es mi espacio. Ahora peor. Hablo últimamente de que Guayaquil ha cambiado, de fea a bella, porque antes era muy fea y ahora es muy bella.

**RVC:** Escucha esto: “Una parte de la ciudad de los manglares late como un corazón, quien la respira se ahoga, quien la camina la huye, quien la busca la encuentra, quien la escucha la oye, quien la mira la ve y ya no podrá olvidarla nunca, porque quien la vive, la ama como una mujer perdida en la calle”. Es la frase final de la novela *El Rincón de los Justos*... por supuesto que te acuerdas, ¿qué ha cambiado de esa visión de la ciudad, en una novela de 1983 a esta nueva novela terminada “en la ciudad ferroviaria, en el año 2007”?

**JVM:** Todo ha cambiado. Si no hubiese existido ese malecón feo, horrible, que tuvimos algún día, yo no hubiera podido escribir *Río de sombras*; porque *Río de sombras* narra la llegada del San Cristóbal a ese muelle feo, tenebroso; entonces un poco esas partes defectuosas también son elementos motivadores de mi literatura. Ahora no se me ocurriría escribir un cuento que trascorra en el Malecón que es tan bonito hoy, no se me ocurre ninguna historia. No es que escoja los lugares más sórdidos, pero creo que los lugares sórdidos son más poéticos. Los franceses, Zolá, Balzac, describían las cloacas de París, todas esas cosas. Es como que si los escritores vamos al problema, buscamos el problema... somos seres problemáticos los escritores. Definitivamente. Por eso escogemos esos sitios. Y escogemos realidades problemáticas. A nadie se le ocurre escribir sobre seres que no tienen conflictos, que tienen una vida muy cómoda, sencillamente porque ahí no hay poesía.

**RVC:** Para terminar, Jorge, al comienzo de la cuarta parte, Zacarías Lima piensa, imagina, al Montreal cuando ya esté cerrado. ¿Cómo lo imaginaste durante la escritura de la novela?, ¿cómo vez ahora ese tiempo que ya murió?, ¿cuál es en definitiva la autopsia que haces de aquellos años?

**JVM:** Para mí, la parte más dolorosa del libro fue ese día lunes que yo me asomé a la Casa de la Cultura, que es mi barrio además; toda mi vida me la he pasado ahí, por lo menos durante estos últimos cuarenta años. Mi esposa decía que si yo no tocaba la Casa de la Cultura, me daba urticaria; siempre he ido. Entonces, ese día lunes que me asomé a la esquina de la Casa de la Cultura y por primera vez las puertas del Montreal estaban cerradas –yo nunca antes las había visto cerradas–, eso me motivó para empezar el libro. Esas puertas grises como mármol de tumba –dice el narrador–. Entonces comencé a pensar en cómo era el Montreal cuando nosotros lo frecuentábamos, y no era solo un lugar donde nosotros íbamos a tomar, la gente tomaba jugo, chocolate, café, lo que pasa es que nosotros sí tomábamos cerveza, alguna vez también tomábamos cafecito. Comencé a verlo como un lugar vivo, abierto, con esa rocola antigua, con esa música también antigua, lo evoqué así toda mi vida y a lo largo del libro intenté devolverle ese esplendor. Por eso es que, la parte final es muy triste, se arma una fiesta, cuando ya el señor decidió cerrarlo. Así la viví.

**RVC:** Ahora que has evocado ese momento se me ocurre una pregunta más: el personaje es un médico forense pero al mismo tiempo recibe una serie de mensajes acerca de los cadáveres a los que tiene que realizar la autopsia. ¿Podrías contarnos un poco cómo investigaste este mundo de la medicina legal, cómo hiciste también para ir construyendo esa suerte de intriga policial?

**JVM:** Bueno, yo me hice amigo de Montenegro, médico legista, incluso me quiso llevar a su trabajo, le dije que no, cuéntame no más. Me contaba y me dijo que él tenía una colección de tatuajes que eran extraídos de los cuerpos de las personas a las que tenía que hacerle la autopsia, esa sí me la mostró. Ahí comencé a vislumbrar la posibilidad de cómo mi personaje era un médico legista, incorporar los tatuajes y luego hay algunos, pero la idea me nació de una entrevista que le hicieron a Montenegro donde él decía que coleccionaba tatuajes de los cuerpos que diseccionaba. Me pareció importante para la literatura, es que también la

literatura está en la realidad, yo no investigué nada, yo solo hablé con este médico y me inventé el resto.

**RVC:** Solo puedo concluir que como lector he disfrutado de la lectura de *Tatuaje de naufragos*, una novela que disecciona el paso de varias generaciones, a través de un espacio simbólico como es el bar Montreal, pero sobre todo es una novela que, nuevamente, disecciona lo que es la vida cultural y literaria de esta ciudad a la que tantos queremos. Una novela escrita con un lenguaje muy cuidado, ese lenguaje que está desafiando aquello que el propio Jorge plantea y que el mismo Jorge ha tomado como una insignia: el problema de la dificultad. Es decir, que solamente lo difícil es estimulante. Esta novela es para lectores inteligentes, para aquellos lectores que creen que lo difícil estimula muchísimo la posibilidad estética del espíritu.♦

Fecha de recepción: 30 julio 2009  
Fecha de aceptación: 31 agosto 2009

---

R E S E Ñ A S

---

**MARIO CAMPAÑA,**  
***Aires de Ellicot City,***  
Barcelona, Candaya, 2006,  
2a. ed., 101 pp.

Mario Campaña, poeta y crítico guayaquileño que reside y trabaja en Barcelona desde 1992, ha publicado hasta la fecha cuatro libros de poesía: *Cuadernos de Godric* (Guayaquil, ESPOL, 1998), *Días largos* (SINAB, Quito, *El olvido de la poesía se paga* (2002)), y *Aires de Ellicot City* (a cuya edición “no venal” —realizada por la imprenta Le-traeñe de Montevideo, en junio de 2005— siguió la venal en Candaya de Barcelona, en diciembre de 2006). Tres libros que acaso no sean sino un solo largo diario de viaje o carta de ruta.

Si *Cuadernos de Godric* —uno de los títulos emblemáticos de la nueva poesía ecuatoriana— dibuja la travesía ficticia de su protagonista por un tiempo y geografía simultáneamente imaginarios y reales; actuales y remotos; *Días largos* traza la relación poética de Campaña con su ciudad adoptiva, mientras en *Aires de Ellicot City*, a manera de síntesis y suma —pero también, me aventuro a decir, de epílogo de esta suerte de trilogía de la errancia—, el

poeta dispone su retorno simbólico a la urbe natal.

Pero, que nadie se llame a engaño al suponer que estos tres títulos son meros libros de bitácora, pues en ellos el registro de los rumbos, velocidad, maniobras y demás accidentes de la navegación, toda la dimensión fenoménica del viaje alterna permanentemente con la reflexión sobre el tiempo, la historia, el exilio, la memoria personal, el viaje y la poesía misma. De tal modo que cada uno de sus libros supone una travesía sentimental, pero también, o sobre todo, una travesía filosófica. No en vano, una de las más caras devociones literarias de Campaña es la *Comedia* de Dante, la mayor travesía metafísica de Occidente.

Estamos aquí ante un poeta que interroga sistemáticamente el mundo que atraviesa, y al interrogarlo —en un movimiento de ida y vuelta— se pregunta no solo sobre su razón de ser, sino sobre su particular lugar en esa siempre movediza y cambiante realidad, cuyo símbolo privilegiado es el mar —siempre inconstante, *siempre recomendado*—, elemento recurrente al que el autor convoca desde el epígrafe inaugural con una línea del poeta chile-



no Pedro Lastra: “Días que vinieron del mar y regresaron”.

Esta dirección y vocación autorreflexiva y autorreferencial en el trabajo de Campaña –que este nuevo libro lleva a su culminación–, confiere a su poesía una densidad y espesor arduos, a veces extenuantes, no siempre fáciles de transitar, sobre todo cuando cruzamos esas férciles y áridas estepas consagradas a la meditación e introspección. Así, antes que un lector meramente cómplice –recordemos que ya Efraín Jara en la introducción a su *Sollozo por Pedro Jara*, puso en entredicho la noción de “complicidad”–, su obra, y particularmente este libro reciente, reclama un lector activo, dispuesto a introducirse en la experiencia vital y artística desarrollada por el autor, como a cooperar en la producción de su sentido, algunas veces escurridizo o esquivo. Y me apuro a decir que el esfuerzo vale la pena, pues lucidez poética y lucidez intelectual mediante, a lo largo de *Ellicot City*, Campaña enhebra un cúmulo de imágenes que en su desalentada y atormentada belleza entrañan poderosas revelaciones existenciales.

*Aires de Ellicot City* es un único, extenso poema estructurado en seis segmentos o apartados, donde el locutor lírico –aparentemente situado en esta anodina y fantasmal ciudad norteamericana, innostrada y apenas aludida–, invoca y evoca la polis materna –tampoco nombrada, pero menos espectral que la anterior, pues a diferencia de la gris, seca y algo hostil Ellicot City (“ciudad sin río y sin mar / Donde los colibríes sobreviven al aire sucio”), está poblada de evidencias materiales, sensoriales, de signos vitales:

Yo viví en una ciudad  
construida con guijarros  
Caña gadúa y barro,  
ciénaga y manglar  
Añoraba el mar y su fuelle,  
su fuego oscurecido.

En este enfrentamiento reposa sin duda uno de los núcleos de significación del poemario, pues al oponer la viveza de la periferia a la chatura y envejecimiento del centro occidental –simbolizado en esta ciudad americana de provincia– Campaña lleva a cabo una sutil estrategia de restitución de los márgenes.

En este poema, la ciudad natal y la patria son nombradas metonímicamente, a partir de su flora, su fauna, sus fiestas, su cocina, la diversidad de sus usos culturales, pero también recuperada alegóricamente a través de su particular memoria de la infancia y primera juventud. Justamente uno de los momentos más logrados y hermosos del libro es aquel pasaje donde el poeta evoca los baños del infante (el “Baño de Dulce”, el “Baño de Perfume”, el “Baño de Florecimiento”), suntuosas abluciones naturales, donde el niño es prodigado con la fragancia protectora y terapéutica de hierbas, flores y frutas diversas, todas de procedencia andina y tropical. Así, el agua, junto a las especies vegetales, frutales y florales adquieren una dimensión bautismal, sacramental, epifánica.

Una y otra vez el yo poemático insiste en su decisión de regresar a casa, como si cansado de viaje, fatigado de ser Otro en las ciudades prestadas, requiriera apremiante, impostergablemente, retornar al lugar de origen, a la casa que es por principio el

sitio de lo Mismo, de la unidad, la matriz de la identidad individual. No en vano la figura de la madre emerge desde un comienzo como la imagen tutelar de este recuento.

“Ahora debo volver”, “Solo queda volver”, “el viaje ha terminado”, “Huelo. Olor del ir”, son algunas de las expresiones que a modo de *Leitmotivs* pautan el entramado poético. Y aquí estriba el centro de gravedad del texto: Si *Cuadernos de Godric* cantaba la aventura y la ventura del tránsito y la erranza como expedición iniciática y cognitiva, en este poema, la ciudad anhelada y perdida se vive como nostalgia. Y es importante recordar la etimología de esta palabra fundamental –desprestigiada o venida a menos con la misma debilidad moral, con la misma pereza y torpeza con las que nos hemos desatendido de otras palabras esenciales: *nóstos* (“retorno”) y *álgos* (“dolor”).

Así, *Aires de Ellicot City* es la relación lírica de ese retorno doloroso a la ciudad original, pero ese regreso –a diferencia del atribulado *nostoi* de Ulises– es puramente simbólico, es el retorno por medio de la memoria; el poeta solo puede visitar y volver a su Itaca acudiendo al recuerdo, de allí que su canto esté impregnado de cierta tristeza y aflicción, transido de melancolía.

A través del recuerdo, y por supuesto de la poesía, cuya naturaleza intemporal estriba precisamente en su capacidad de nombrar y designar las cosas y los seres para convocarlos y hacerlos presentes, convirtiéndolos en presencias más acá y más allá del espacio y de la historia. “Cuidar la casa no corresponde a las manos / Sino al sueño”, dice en uno de los versos pos-

treros. Brillante metáfora donde la “casa” no solo nombra al hogar añorado, sino a la poesía, si recordamos que esta es “la morada del ser”, según la célebre definición Heidegger. Por lo demás, “el sueño”, no es sino el otro nombre de la poesía. De tal modo que la escritura misma del poema, el acto sagrado de poetizar, deviene en el tercer centro ígneo del libro, en el otro tema y eje de significación. Digo sagrado, pero estoy tentado a decir religioso –la religiosidad sin religión que la poesía importa–, pues al comienzo del segundo apartado, cuando el poema empieza a cobrar cuerpo, el locutor lírico consigna: “Ahora. / Ahora empieza / Ahora es la hora”. Como si el decir poético se apoderara de la energía de la oración religiosa, del poder convocante y conjurante de la deprecación, para llevar a cabo sus discurrir versal.

“Este idilio, este delirio intenso / Que suena largo”, se constituye junto al estupendo *Código de extranjería*, de César Molina, y a una decena de textos desgarrados y también inéditos de Paco Benavides (tan temprana y dramáticamente desaparecido), en las más notables exploraciones sobre la migración y el exilio que registra la poesía ecuatoriana reciente; un tema ya abordado por dos de nuestros mayores poetas modernos (Carrera Andrade y Dávila Andrade) desde su particular experiencia del transterramiento; tema que, al adquirir nuevos y complejos matices en la vida contemporánea, se impone con una pertinencia indiscutible. Y esa circunstancia, junto a la notable calidad artística que estos textos exhiben, es una buena razón para visitarlos, para trajararlos.

Otra razón es la belleza de la segunda edición, primorosamente elaborada por Candaya, que incluye un CD con la voz del poeta y, a modo de apéndice, una serie de esculturas de la artista francesa Martine Saurel, ensamblajes de inspiración primitiva, cuya sutil y lacónica belleza dialoga con algunos versos del poeta.

**CRISTÓBAL ZAPATA**  
CUENCA, 2009

**CARLOS IDROVO,**  
***Blumur,***

Lima, Matalamanga,  
2008, 92 pp.

Dice la filósofa española María Zambrano, que la realidad del poeta es el sumirse en las “apariencias” de las cosas –todo lo que está ante sus ojos, oído y tacto–; el poeta queda así adherido a las seductoras apariencias. Por cierto, esas apariencias tan desechadas por la razón que, por el contrario, persigue descubrir la verdad oculta de las cosas. Por ello, continúa Zambrano, “asombrado y disperso es el corazón del poeta”. Luego del asombro, viene el vuelo, el vuelo propio de toda poesía.

Comienzo mi lectura con esta referencia a Zambrano porque reconozco en varios de los poemas minimalistas de Carlos Idrovo una actitud de asombro, casi paralizante, desde donde la voz poética se sitúa para participar del mundo, y decir de él. De manera recurrente, la voz poética se coloca en actitud de espera, en actitud contemplativa, casi de testigo, para fotografiar escenas que recortan acontecimientos y recuerdos: “te espero en silencio / como barriendo el tiempo”, o en otro poema “en la sustancia de la creación / la mariposa se posa / para atender la estática”, o en otro, un hermoso “comprimido” poético titulado “Paralelismo”: “voy a podrirme pensando en ti / hoy noche / pa ver si te duele / hoy noche”. Inevitable, después de leer este poema, percibir el vuelo poético del que habla Zambrano, esa promesa de “perspectiva ilimitada”.

Otra razón es la belleza de la segunda edición, primorosamente elaborada por Candaya, que incluye un CD con la voz del poeta y, a modo de apéndice, una serie de esculturas de la artista francesa Martine Saurel, ensamblajes de inspiración primitiva, cuya sutil y lacónica belleza dialoga con algunos versos del poeta.

**CRISTÓBAL ZAPATA**  
CUENCA, 2009

**CARLOS IDROVO,**  
***Blumur,***

Lima, Matalamanga,  
2008, 92 pp.

Dice la filósofa española María Zambrano, que la realidad del poeta es el sumirse en las “apariencias” de las cosas –todo lo que está ante sus ojos, oído y tacto–; el poeta queda así adherido a las seductoras apariencias. Por cierto, esas apariencias tan desechadas por la razón que, por el contrario, persigue descubrir la verdad oculta de las cosas. Por ello, continúa Zambrano, “asombrado y disperso es el corazón del poeta”. Luego del asombro, viene el vuelo, el vuelo propio de toda poesía.

Comienzo mi lectura con esta referencia a Zambrano porque reconozco en varios de los poemas minimalistas de Carlos Idrovo una actitud de asombro, casi paralizante, desde donde la voz poética se sitúa para participar del mundo, y decir de él. De manera recurrente, la voz poética se coloca en actitud de espera, en actitud contemplativa, casi de testigo, para fotografiar escenas que recortan acontecimientos y recuerdos: “te espero en silencio / como barriendo el tiempo”, o en otro poema “en la sustancia de la creación / la mariposa se posa / para atender la estática”, o en otro, un hermoso “comprimido” poético titulado “Paralelismo”: “voy a podrirme pensando en ti / hoy noche / pa ver si te duele / hoy noche”. Inevitable, después de leer este poema, percibir el vuelo poético del que habla Zambrano, esa promesa de “perspectiva ilimitada”.

Algunos poemas del libro parecen instantáneas fotográficas – “tengo siete años / cargo un fusil caliente / unos zapatos húmedos / una bandera entre los dientes”. Versos cargados de imágenes visuales que comprimen la historia desde estas ventanas hechas de palabras. Hay poemas que se nos presentan cercanos a la greguería: “el desatino del tiempo / habernos dado dedos / para contar”. De hecho, reconocemos en los poemas un impulso lúdico y experimental, que se evidencia incluso en la disposición tipográfica. Ciertamente, caracteriza al poemario una evidente economía de lenguaje que incorpora giros coloquiales, frases recortadas de conversaciones anónimas, de palabras que aluden, unas veces, a una intimidad secreta y, otras, a escenas públicas recortadas de historia colectiva.

Vale destacar que este poemario constituye verdaderamente un conjunto poético que se hace libro. Pues un libro de poemas no es el resultado de una mera sumatoria; es un conjunto de poemas hechos de un mismo impulso poético, de similares obsesiones y búsquedas, de un tono que les confiere ese aire de familia y los identifica como parte de un mismo todo: *Blumur*. Esa preferencia por la espera y la levedad –“mis pies, cadenas sin levedad”–, por aquellas “apariencias” que fascinan aun a sabiendas de su naturaleza efímera, encuentra una suerte de ícono poético en el poema “La tarde”: “nada no suele tener sentido / sino hasta la tarde / cuando todos andamos cansados / –como la nube– que no se halla en el día / hasta que cae la tarde / y desaparece”.

¿Qué privilegia Carlos Idrovo en este poemario? Por encima de las imágenes, el poeta privilegia un tono reflexivo a propósito de las dinámicas del mundo. Aunque este no deja de ser el referente del poemario; la voz poética testimonia sensaciones, experiencias, desconciertos, escenas de un viaje inacabado. Es posible reconocer una dimensión meta-poética de la escritura: una voz poética siempre en alerta, siempre consciente de su trabajo con la palabra: “represento luego existo”, formula el poeta. Se trata de una poesía que reflexiona sobre sí misma, que se vuelca sobre sí, que comparte con su lector la aventura del viaje a través de versos que simulan “pequeñas cápsulas oculares”.

**ALICIA ORTEGA CAICEDO**

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR

**MARITZA CINO ALVEAR,**  
***Cuerpos guardados,***  
 Quito, b@ezeditores/  
 Libresa, 2008.

¿Quién dice que la poesía y la vida son dos estancias separadas, dos cuerpos extraños que se repelen sin cesar? ¿O distantes cuerpos cuya naturaleza se piensa dispar? En ese ir y venir de experiencias, a caballo entre la vida y la poesía, discurre *Cuerpos guardados*, el último libro de Maritza Cino.

Aquí no hay un orden lógico que asiente la configuración del tiempo y el espacio. Ambos cuerpos aparentemente orgánicos –el bloque poético y la construcción en prosa– coexisten en un sinnúmero de entrecruzamientos simbólicos y sintagmáticos: se trasponen códigos y estos permanentemente se interpelan entre sí.

Si bien la lectura de *Cuerpos guardados*, tal como aparece sugerida a los lectores –primero poesía y después relato–, da cuenta de la trayectoria histórica de la autora (eminentemente lírica), el orden formal que sigue el texto no es una camisa de fuerza ni un impedimento para desplegarlos, libres de códigos que ordenen una lógica impuesta entre dos instancias que conservan la magia de su unicidad: existe una intención común de pensar la relación vida y poesía (literatura) en estos textos, divididos en cuatro partes, a modo de cantos épicos cotidianos de una realidad que, a ratos, suena desmitificada. Esa realidad apunta la tensión que se establece, según las cifras verbales de la autora, entre la cotidianidad con su rumor de voces dispersas y la “magia evanescente” de la escritura.

Si partimos de la constatación de que todo sujeto lírico impone siempre un *ethos*, una conciencia de sí que se expande en la condición de literariedad que precede un texto escrito, donde la elaboración del lenguaje es fundamental para pensar la tensión que existe entre la literatura como supraestructura organizadora del orden de las palabras y el mundo de la vida, convendríamos en que estamos frente a un texto híbrido, que lo es no porque estén unidos prosa y verso, sino porque su intención y razón ontológica es la de encontrar respuestas a ese estado de creación y renombramiento incesante que es la literatura.

¿Y, cómo se establece la tensión con la vida? Dejemos que sea la propia autora quien lo revele: “En este manuscrito reposan las sustancias / de antiguos ritos destinados a los mares, esa mitad de eternidad que me persigue / en un memorial ausente de palabras”. Y después continúa: “La otra mitad de eternidad / desconoce la rutina y el silencio, voces que se mutan en esencias / de una escritura que conspira en mi retina”. La escritura conspira porque la voz siente que su condición de criatura primordial le lleva a regresar a su “sombra original”, donde atraviesa “efigies y pirámides”, acercándose al placer “con la clarividencia de lo breve”.

Ese estado original simboliza la arcadía perdida, condición adánica que se transmuta en poesía, a la vez que es la palabra el instrumento que le ayuda a tomar conciencia de esa “otra mitad de eternidad”. Por eso las constantes alusiones a la estructura verbal del lenguaje, que incluye sintagmas, etimologías, tonos y narraciones. Más que nada porque la vida se trueca en

poesía y la palabra deviene “insignia de un nuevo idioma” que “somete” al sujeto, que en la poesía se revela como “voz”, en una lógica metapoyética auto referencial: “Que la escritura no me toque / y su tono no me llegue, / que este festín de sonidos / no me interroge el sueño, que no me toque la vida / ni el aullido de sol”.

*Cuerpos guardados* tiene la frescura de los nuevos fuegos, de las intenciones íntimas, de los anhelos más profundos. Por eso, en la cuarta y última parte del libro, donde se acumulan los relatos, nos invaden seres familiares y cercanos: la madre, la abuela, los amigos, cuyos ríos desembocan en el mar de un decir más franco, liberado de viejas ataduras, alejado de esos enigmas que al inicio del texto lírico nos muestran esfinges, pirámides y memorias secretas.

Si bien en la poesía de Maritza Cino persevera el tono epigramático y reflexivo de *Infel a la sombra* (2000), donde la voz explora el tierno y frenético rumor de las palabras, ese “combate” del que hablaba Alejandra Pizarnik; en la prosa, la autora demuestra una sorprendente vivacidad y gran facilidad para narrar contar mínimas historias que forman parte de un subgénero mixto que Maritza logra alcanzar: esa simbiosis entre prosa poética y relato se suma a la exposición y desarrollo de una escritura que busca acercar al lector y le lleva a “rincones anónimos” donde se vislumbran otras líneas de fuga.

Estos últimos “cuerpos guardados”, los relatos, son presencias familiares que nos remiten al misterio de lo no dicho, donde los significados aplazados se yerguen en una red de sentidos que trascienden la mera narrati-

dad: hoy, como ayer, la voz necesita una “clave” para re-presentarse, es decir, volver a presentarse como lo que es: una poeta. Por eso, los relatos del final están compuestos desde el nervio y registro poético que, en mi opinión, sustenta todo el trabajo creativo de Maritza Cino Alvear.

Tanto en sus primeros poemarios hasta en *Infel a la sombra* (2000) —cuando la autora logra un nivel superior de pensamiento lírico y reflexión— comprobamos el eco de una posición personal frente al mundo que deviene, reescritura de su propia voz, al tiempo que invención y reinención lúdica de su memoria, de sus gestos, de su forma de ser, de sus deseos: “Perdida en un paraíso / de pertinencias inéditas / buscadora de ciénagas / instalo el deseo. // Lentamente me toca / Lentamente me toca / desde esta página en blanco, / su palidez me entretiene / de este silencio de historias, / me asigna placeres en una nueva versión. // Su movimiento es un río / que no alcanzo a editar”.

Esa apacible tensión que se siente en los poemas de Maritza Cino, entre vida y poesía, en el fondo no es tal. Porque como bien dice Roberto Juarroz, “un espacio no puede borrar a otro, pero puede arrinconarlo”. Así, estos versos y relatos que encuentran forma y sentido en la capacidad purificadora de la palabra no se ensimisman ni evaden, sino que buscan esa cercanía vital que les une al mundo real: “Una nueva parodia me atrapa/ la cotidianidad me libera./ Me entrego al sonido del fuego”. Entre la realidad y el deseo, Maritza Cino Alvear vive y se asienta en la locura abisal que la transforma: la poesía.

ÁNGEL EMILIO HIDALGO

**ÁLVARO ENRIGUE,**  
***Vidas perpendiculares,***  
 Barcelona, Anagrama,  
 2008, 240 pp.

*La ficción, en realidad,  
 es un traje de buzo.*

ÁLVARO ENRIGUE

*Vidas perpendiculares*, la tercera novela de Álvaro Enrigue (México DF, 1969) es, sin duda, la creación de un novedoso artefacto narrativo para ingresar, otra vez, en el ya cansón pero inevitable juego de apariencias de lo humano. Con *Vidas perpendiculares* Enrigue ha acertado, una vez más, en la construcción de un universo narrativo que es a un tiempo deudor y provocador de toda la tradición literaria. La búsqueda de novedad de Enrigue no es mera experimentación con el lenguaje, ni tampoco fórmula narratológica de ventas. En *Vidas perpendiculares* como en sus textos anteriores, la indagación literaria es el reflejo de una vital búsqueda por sostener el universo desde la creación de historias que hurgan, con aguda malicia, en los avatares de nuestra desorientada especie. Así, esta novela contiene algo de la acidez cínica de *La muerte de un instalador* (1996); de la sincera compasión frente a lo humano y sus mitos en *El cementerio de sillas* (2002); de la multiplicidad de caracteres de *Virtudes capitales* e *Hipotermia* (1998 y 2004) libros de cuentos, estos dos últimos, que parecen retazos de universos más amplios, historias que en su contigüidad sugieren una suerte de continuidad secreta con personajes que reaparecen en diferentes contextos, y situa-

ciones que se conectan por medio de los juegos de azar manipulados por el escritor. Estos dos libros de cuentos anticipan un cierto paralaje con la última novela que en contrapartida, es un texto que insinúa una suma fragmentada de relatos.

La narrativa de Enrigue está tocada por la de una cierta pedantería en el lenguaje, un cierto alardeo de saberse diestro en definir con agudeza y precisión lingüística en frases ágiles y penetrantes. Es la pedantería del que se sabe, y no se cree, poseedor del arte de jugar con el lenguaje. De fraseo inteligente, pero nunca falto de jovialidad; de una aparente desidia, pero que está midiendo siempre, puntillosamente, el alcance y peso de cada expresión, así es como Enrigue, sobre una cuidada ponderación del lenguaje, hace de los personajes de *Vidas perpendiculares* siluetas entrañables u odiosas. Esta novela, que alterna con la suma del mundo clásico escrita por Plutarco en el arranque del primer milenio (*Vidas paralelas*), es también una suma y juicio de nuestra era, y más todavía, de la historia humana y sus infinitos e irreductibles rasgos de torpeza, unas veces cálida, y otras gélida como la imbecilidad más aguda.

*Vidas perpendiculares* es la historia de un niño considerado por su familia un disminuido mental. En realidad la memoria de Jerónimo Rodríguez Loera teje permanentemente los recuerdos de sus vidas pasadas con la presente. Las posibilidades narratológicas de la reencarnación son un pretexto para ingresar en varias de las preocupaciones que más asaltan a la especie perdida. La anécdota de esa portentosa



memoria de los siglos en los rasgos de un desvalido, tiene mucho de homenaje a los grandes y pequeños narradores, a los forjadores de historias épicas, de mitos poéticos o de simples mentiras en forma de cuento. *Vidas perpendiculares* tiene mucho, también, de redoblante carcajada frente a la estupidez humana. El relato de la memoria infinita de este niño torpe y prodigioso a la vez es una maravillosa ficcionalización de la inquietud humana por insertarse en la recurrencia histórica que hemos creado, y, en esa inserción, por apropiarse de toda experiencia que ha sobrevenido desde las cavernas remotas en que la bestia quería imponer un orden sobre la apropiación de las hembras, hasta mediados del siglo 20 en Jalisco, en casa de un molinero asturiano de pocas luces (el padre del protagonista) y de una brutal tenacidad para evitar toda complejidad que amenazara superar sus reducidos límites mentales. El milagroso hijo pseudo-idiota, crece integrando los fragmentos de humanidad que recupera de cada uno de los personajes que ha sido, y la suma de esos fragmentos deja una orgía interminable y una novela que reafirma la fe en el lenguaje y sus posibilidades.

La pulcritud de la lengua para dar forma a cada una de esas siluetas de humanidad es el nudo que cierra lo que a primera vista podría parecer un intento desproporcionado. La ambición desmedida de la historia de *Vidas perpendiculares* manifiesta la pasión por narrar, por crear historias que sostengan el mundo. Por eso, en esta novela de fragmentos se crea un fantástico artilugio para penetrar los entresijos de nuestras historias perpendiculares, de

nuestra estupidez patrimonial, de nuestra simplicidad sublime.

**ESTEBAN PONCE**  
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA, WISE

**RAÚL VALLEJO,**  
***Crónica del mestizo,***  
 Guayaquil, b@ezeditores/  
 Libresa, 2007, 40 pp.

“En cuanto a poetas buen siglo es este pero ninguno tan malo como Cervantes, ni nadie tan necio que lo alabe”, son palabras que constan en el epistolario de Félix Lope de Vega. Parece, entonces, que Cervantes no era poeta y, él mismo lo ratifica cuando alguna vez dice: “El don de la poesía no ha querido concederme el cielo”. Estas referencias a los dos grandes escritores del Siglo de Oro español se justifican en virtud de que en esta ocasión comentaremos en torno a una faceta casi inédita de Raúl Vallejo (Manta, Ecuador, 1959) a quien siempre hemos identificado como un narrador de altas calidades y un crítico de excepcional rigor y lucidez, pero nunca como poeta.

Por más que se hable de la disolución de los géneros literarios, de la posibilidad de incluirlos, de la experimentación para crear ciertas novedosas hibridaciones, la verdad es que el género sigue siendo la categoría más idónea para clasificar las obras literarias, por eso, aún en nuestro tiempo, podemos hablar de especialidades y encasillamos a los escritores. Así hablamos de Efraín Jara como un poeta, no dudamos que Raúl Pérez Torres sea un cuentista de relieve y José Martínez Queirolo sea esencialmente un dramaturgo. Incluso podría pensarse que el propio autor asume sus limitaciones y no se aventura por caminos que no le son conocidos. Así

el más fecundo de los escritores ecuatorianos, Alfredo Pareja Diezcanseco, jamás se atrevió a incursionar en el cuento y confesaba que sentía un respetuoso temor por un género al que consideraba el más complejo, precisamente por su brevedad y porque no admite ningún desliz. Es decir, en la literatura ecuatoriana son raros, muy raros en verdad, los casos en los que el autor mantiene equilibrio y aceptable nivel estético cuando incursiona en más de dos géneros. La excepción más notable es, sin ninguna duda, César Dávila Andrade, quien es una de nuestras cimas poéticas y, al mismo tiempo, suele ubicárselo, con José de la Cuadra y Pablo Palacio, entre los tres grandes maestros del cuento. En nuestros días sería ejemplo muy claro de solvencia y altura, en todos los géneros, la literatura de Jorge Enrique Adoum.

Convengamos entonces, para usar una imagen deportiva muy pertinente, que en nuestras letras son escasos los jugadores polifuncionales, los que cubran toda la cancha, los que se muevan con técnica y calidad en todos los frentes. Por eso es que el texto poético *Crónica del mestizo* (que en un gazapo periodístico imperdonable ha aparecido como “Crónica de un mestizo”) de Raúl Vallejo, a quien los lectores ya habíamos encasillado como narrador, nos sorprende en forma grata. Es cierto que su primer texto poético fue *Cánticos para Oriana* (2003), pero, para variar, los lectores de provincia no lo conocemos, no ha llegado hasta nosotros y se quedó allá en las alturas, mal podemos, por lo tanto, atrevernos a algún adjetivo valorativo. En consecuencia, para nosotros, *Crónica del mestizo* es

una auténtica revelación de un talento lírico de enorme potencialidad. Es más, creemos que, aunque normalmente sea lo contrario, es la Bial de Poesía “Ciudad de Cuenca”, la que se ha enaltecido y se ha vigorizado con la calidad del texto premiado.

Una segunda sorpresa y esta sí admirativa y envidiosa, es la constatación del excepcional manejo de los tiempos por parte de Raúl Vallejo. En efecto, como se suele decir, se da tiempo para todo: está de profesor y rector, está de columnista de un periódico, convoca concursos, asiste a eventos culturales, dirige revistas de arte e incluso hoy está de Ministro de una actividad en la que nada sucede, porque todo es sosiego, tranquilidad, remanso y calma, la educativa. Y, sin embargo, escribe. Y, sin embargo, publica. E incursiona en géneros inéditos. Y, con categoría. Y, con un muy alto nivel.

La explicación de esta extraña y envidiable polifuncionalidad quizás la dé el propio escritor cuando dice que la literatura es su manera de ser, en tanto que lo demás es una forma de estar en el mundo. Admitamos pues que Raúl Vallejo es un escritor que está de Ministro y pese a ello, como decían los antiguos, no ha dejado la pluma y sigue enfrentándose al acoso textual y a la apasionante tarea de desafiar a las palabras y extraer de ellas el máximo de fidelidad y coherencia con lo que piensa y lo que siente.

En cambio, nosotros, agobiados por el tiempo, la preparación de exámenes, los goles de los negritos del Juncal que nos reconcilian con el optimismo, con un mínimo de certezas en un piélago de incertidumbres, no hemos podido

hacer un análisis detenido, profundo, exigente de este poemario, lo que hubiera sido lo digno y lo ético.

Solamente diremos que *Crónica del mestizo* es una confesión recia y honrada de un hombre solidario. Con más exactitud: un poeta solidario. Un poeta al que le duelen las limitaciones, los vacíos y complejos de su clase, las traiciones, la apatía y, sobre todo, la falta de conciencia de nuestra identidad, de lo que acaso somos y de lo que debemos ser. Es que, emparedados entre una herencia presuntamente blanca española y una sangre indígena que queremos ver lejana o ya diluida, no hemos sido capaces de construir nuestra identidad y, lo que es más grave, no hemos visto al otro, no lo hemos valorado, porque siempre intentamos comprenderlo cuando en realidad correspondía respetarlo y, al indio, no lo hemos sentido como parte de nuestro ser y nuestra esencia.

Refiriéndose a la poesía de Enrique Noboa Arízaga, Dávila Andrade dijo que le hizo “sentir la ardiente desgarradura de la humanidad”. Desde esa perspectiva debe ser vista esta *Crónica del mestizo* que nos conmueve sí, pero también despierta nuestra solidaridad militante. Porque hierde y enoja. Porque la denuncia así, a secas, sobre la perversa indiferencia con la que hemos contemplado las históricas rebeliones indígenas –creo, entre paréntesis, que la gesta de Fernando Daquilema merecía por lo menos una línea, un verso, un segmento– es vibrante y lacerante, grandilocuente y sonora, pero no está exenta ni el poeta renuncia a la ternura. Es que Vallejo parecería tener fe, profunda fe en las posibilidades de tras-

endencia de la poesía, en su carácter ancilar, no porque se ponga al servicio de un credo político o una doctrina religiosa, no porque descienda a nivel de cartel o de panfleto partidista, sino porque sensibiliza, porque nos alienta en la búsqueda de nuevos senderos y utopías. Y podemos llegar a las metas cuando sepamos bien de dónde partimos, cuando nos sintamos orgullosos de nuestras raíces, cuando, como dice el poeta, “dejemos de cantar con la voz prestada”.

Sin ser ninguna autoridad, ni falta que me hace, me atrevo a afirmar que *Crónica del mestizo* se constituye en un emblema de la poesía solidaria y este solo libro ya le concede al autor un lugar definitivo en el contexto de la poesía viva y eterna de la patria.

**FELIPE AGUILAR**  
*UNIVERSIDAD DE CUENCA*

---

## REFERENCIAS

---

*de publicaciones*

**Trinidad Barrera, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. III, Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2008, 1.039 pp.**

Este volumen se propone presentar el panorama de la literatura hispanoamericana del siglo XX con posterioridad al Modernismo. Este siglo ofrece una enorme riqueza y fecundidad en todos sus géneros, que, precisamente, vertebran la estructura de la obra: narrativa, poesía, ensayo y teatro. En el caso de los dos primeros: narrativa y poesía, se atiende a dos vertientes: a sus líneas de desarrollo, corrientes o tendencias y a las trayectorias específicas. El ensayo y el teatro se ofrecen como exhaustivas monografías sobre sus respectivas materias.

**Humberto E. Robles, *De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina*, Barcelona, Guaraguao: Revista de Cultura Latinoamericana / Centro de Estudios y Cooperación para América Latina, Biblioteca para el Diálogo, vol. 2, 2008, 159 pp.**

El destacado crítico ecuatoriano, Humberto E. Robles, residente por varios años en los Estados Unidos, en donde ejerció la cátedra universitaria, ha reunido en este volumen parte de sus ensayos críticos que hasta la fecha estaban dispersos en revistas especializadas norteamericanas y de América Latina. De los ocho textos, el que abre el libro se presenta en inglés.

En el prólogo, Robles expresa: “Los comentarios y recorridos que van aquí *De Pigafetta a Borges* no son quizás otra cosa que un cuadro en el que se yuxtaponen historias, zonas de contacto, transculturaciones y formas. Al respecto, recuerdo haber leído una meditación de Ortega y Gasset sobre el uso y la

función del marco que aquel define como un aislador y también como una suerte de ventana y de telón. Acaso lo que propone cualquier discurso es un marco, una perspectiva, una manera de leer, de concatenar ideas sobre un texto. Mi labor no ha sido otra que la de querer aclarar, explicar, ampliar, hacer accesible ese texto desde mi circunstancia histórica y desde mis límites de conocimientos en ese momento dado. Tal vez, recordando el sentido etimológico de la palabra, esa sea, a fin de cuentas, la labor de la crítica. Y no menos, por contigüidad, invitar al diálogo y a la dinámica de nuevas lecturas”.

El volumen se abre con el texto “The First Voyage Around the World: From Pigafetta to García Márquez”. Luego vienen los ensayos: “Perspectivismo, yuxtaposición y contraste en *El Señor Presidente*”, “Génesis y vigencia de *Los Sangurimas*”, “Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho”, “Jorge Carrera Andrade: Boletines de crítica”, “Variantes en *Pedro Páramo*”, “El círculo y la cruz en *Hijo de hombre*” y “‘El converso’ y ‘El Sur’ de Borges: Memoria, antifascismo, anti-peronismo, antibarbarie”.

**Galo Galarza, *La dama es una trampa*,  
Quito, Eskeletra, 2009, 3a. ed., 218 pp.**

*La dama es una trampa* –anota en el estudio introductorio a esta tercera edición Raúl Serrano Sánchez– es uno de esos libros con los que podemos navegar por los meandros no publicitados y los fantasmas que los habitan de una ciudad como Nueva York, en la que el miedo es un realidad que devora a todos los que tienen que convivir con él al descubrirse extranjero en tierra de emigrantes; ciudad que no representa ningún albur para quienes desde su marginalidad la toman como un invento, otro fantasma a vestir o desvestir con los recursos que solo permiten la locura y ese ojo que de pronto se desplaza en *travelling* por las calles y recovecos con los que el autor, como un *flâneur* (ese “observador apasionado” según Baudelaire) se enfrenta en tanto no tiene claro en qué momento pisa la arena de la realidad o de la ficción.

En *La dama es una trampa* (título simbólico con el que se corporeiza la condición de mujer de una ciudad –Nueva York– que no se brinda confiable, no necesariamente por su condición femenina, sino por su sentido de mujer-lugar fatal) no se apela a recursos desgastados por la narrativa convencional, ni al análisis sociológico o político, simplemente se sustenta en los elementos que constituyen los discursos que han dado lugar y se han consolidado en América Latina a partir de la década de los 60 hasta acá, y que tienen que ver con lo testimonial y su ficcionalización; elementos que se han tomado de la cultura del sentimiento,

ese que se gesta en lo que es la cultura popular y que ha hecho de lo rosa y cursi una categoría estética. Ese trabajo de mediación, previsto como técnica para el testimonio o la narrativa documental, lo lleva adelante Galarza con mucha soltura y lucidez, respetando la voz, la perspectiva de cada uno de aquellos testigos con los que se encontró en su deambular por la ciudad, y en otros casos, como lo confiesa en la introducción, inventándoles una historia y un destino.

**Ángel Emilio Hidalgo, edit.,  
Los diez-Los veinte: Fotografías de José Rodríguez González,  
Enrique de Grau, Miguel Ángel Santos y Rodolfo Peña Echaiz,  
Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2009, 101 pp.**

Este libro constituye una joya bibliográfica porque reúne un conjunto de fotografías sobre el Guayaquil antiguo, de las décadas de los diez y veinte del siglo pasado. Los trabajos pertenecen a cuatro fotógrafos emblemáticos de la época: José Rodríguez González, Enrique de Grau, Miguel Ángel Santos y Rodolfo Peña Echaiz.

Los ensayos introductorios, así como la selección de fotografías, se deben al historiador, poeta y catedrático Ángel Emilio Hidalgo, quien actualmente se desempeña como profesor en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), en Guayaquil. Es autor de dos libros de poesía y coautor de varios de carácter histórico como: *Guayaquil al vaivén de la ría* (2003), *Umbrales del arte en el Ecuador: una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (2004) y *Los años viejos* (2007).

Este volumen es el tercero de una serie de libros similares editados por el Consejo Nacional de Cultura. Lo preceden *Quito. Los cincuenta*, con fotografías de Luis Pacheco y *Quito: Los sesenta* con el trabajo de Luis Mejía.

**Edwin Ulloa, Polvo de ángel,  
Guayaquil, Edino, 2009, 110 pp.**

Después de la publicación de su cuentario *Sobre una rumba, una rumba* (1992), el escritor ecuatoriano Edwin Ulloa vuelve al cuento, esta vez con el libro *Polvo de ángel* (2009), que reúne cuatro piezas en las que los temas y obsesiones que ya se insinuaron en *Yo tenía un barrio de película mexicana* (1981), vuelven renovados, con nueva fuerza y otras aristas.

Según la estudiosa Bielsa Mialet, “Los cuentos más logrados de Edwin Ulloa relatan las peripecias de sujetos marginales de Guayaquil en sus propias voces, contando sus avatares desde el lenguaje popular. La prosa desenvuelta, que combina un tono conversacional con el abundante uso del argot, relata lo popular urbano a través de las historias de hombres y mujeres cualquiera, que sobreviven inventando oficios y timos, escapando de la cárcel o de la policía, protegiéndose como pueden de la violencia, que es el común denominador de sus vidas”.

**Raúl Vallejo, *Acoso textual*,  
La Habana, Casa Editora Abril, 2009, 2a. ed., 120 pp.**

En el marco de la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana, el 15 de febrero de 2009 se realizó el lanzamiento de la segunda edición de la novela de Raúl Vallejo, *Acoso textual* (la primera circuló en Quito bajo el sello editorial de Seix-Barral en 1999 y se hizo merecedora del Premio Nacional “Joaquín Gallegos Lara” que otorga el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito). Dentro de esta programación, Vallejo leyó, en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), un texto extenso de su libro de cuentos inéditos, actividad que replicó en la Facultad Latinoamericana de Periodismo “José Martí”.

En la nota de contraportada de esta nueva edición de *Acoso textual*, el crítico cubano Emmanuel Tornés Reyes, sostiene: “Como antes lo lograra en su cuentística, Raúl Vallejo Corral vuelve a situarse con esta alucinante novela en lo más avanzado de la narrativa ecuatoriana e hispanoamericana actual. Desde una perspectiva lúdica e irónica, no exenta de fino humor, *Acoso textual* nos involucra en una asombrosa historia de la palabra para luego movernos a reflexionar en torno a uno de los conflictos que hoy desvela seriamente a todas las personas sensibles: el impacto dual del universo informático en la psiquis y conducta de los individuos. Su trama despliega una múltiple virtualidad fictiva, compleja red de email cuyas codificaciones revelan el destino y a la vez los nuevos desafíos de Odisea. Así, lo que a simple vista pareciera una *buotade* del autor llevada hasta los límites de la exquisitez lingüística y la autoconciencia textual, no tarda en erigirse en algo superior: la audaz aventura de la *pensée* de entre siglos por los intersticios del amor, el sexo, la pareja, la familia, la política, la literatura y los dilemas de nuestras naciones, paradigmas aún vigentes a pesar de (o gracias a) la gozosa urdimbre virtual donde cobran vida sus personajes, es decir, nuestras propias existencias.