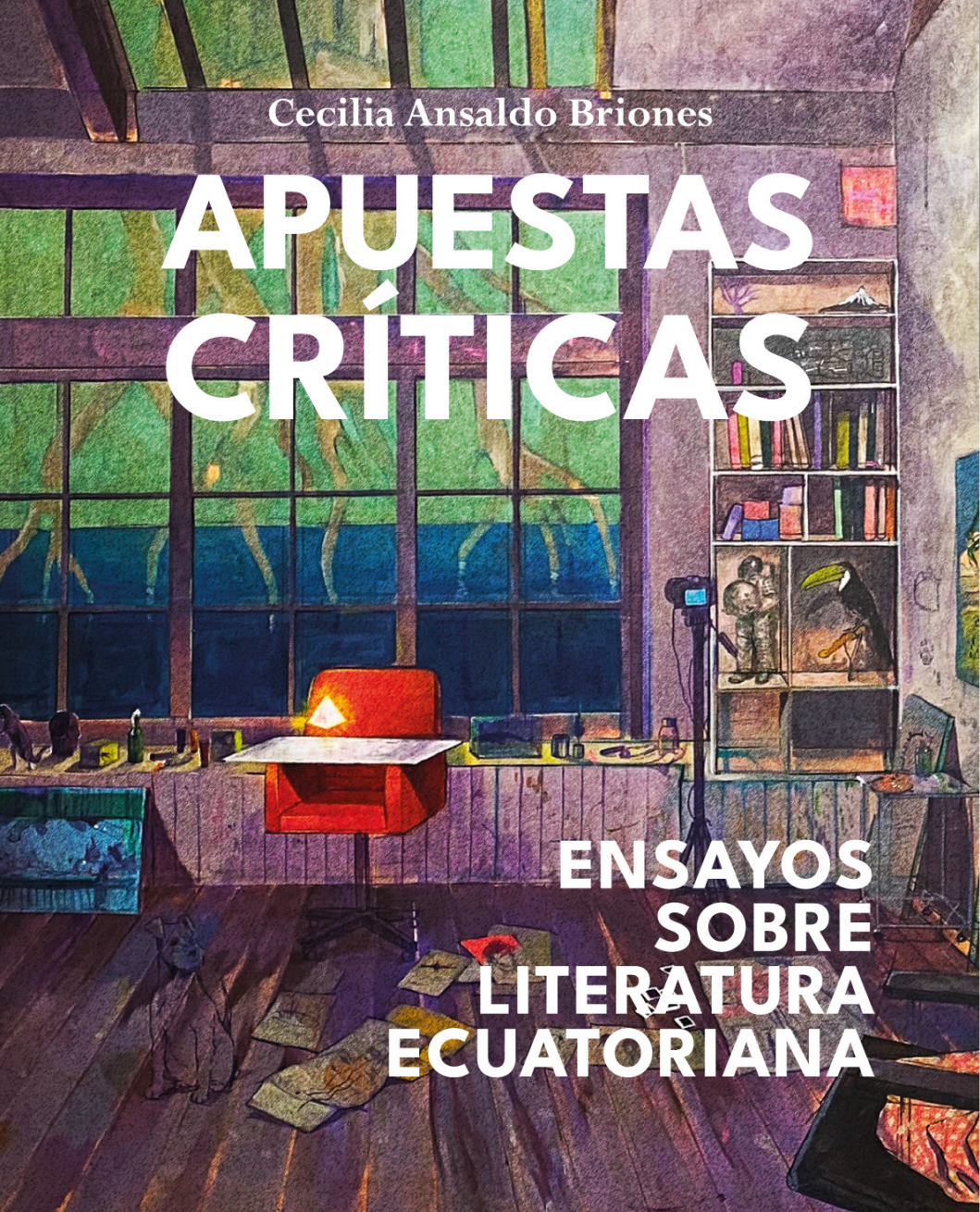




Cecilia Ansaldo Briones

APUESTAS CRÍTICAS

ENSAYOS
SOBRE
LITERATURA
ECUATORIANA

*Prólogo, selección y notas de
Raúl Serrano Sánchez*

 **litterae**
ENSAYO





APUESTAS CRÍTICAS

Apuestas críticas. Ensayos sobre literatura ecuatoriana

© del texto: Cecilia Ansaldo Briones

© del prólogo, selección y notas: Raúl Serrano Sánchez

© de esta edición: Casa Editora. Universidad del Azuay
Cuenca-Ecuador, 2025

Cuidado de la edición: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Sebastián Ramón Lazo

Imagen de portada, guardas y separatas: Dennys Navas, *Llanto de un sueño holográfico*,
acrílico sobre lienzo, 180 x 230 cm, 2024

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay

ISBN: 978-9942-577-38-2

e-ISBN: 978-9942-577-39-9

*Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio,
sin la autorización expresa del titular de los derechos*

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo Toral
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de investigaciones

Toa Tripaldi
Directora de la Casa Editora

Cecilia Ansaldo Briones

APUESTAS CRÍTICAS

**Ensayos sobre
literatura ecuatoriana**

*Prólogo, selección y notas de
Raúl Serrano Sánchez*



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

CECILIA ANSALDO BRIONES: REVELACIONES DESDE UNA HABITACIÓN PROPIA

Raúl Serrano Sánchez

...la crítica ha de ser parcial, apasionada, política,
es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo,
pero desde el punto de vista que abra
el máximo de horizontes.

CHARLES BAUDELAIRE, “Salón de 1846”

...la crítica literaria es impura, híbrida,
infectada de presente.

ALICIA ORTEGA CAICEDO, “Cinco tesis
sobre la crítica literaria”

Recuerdo, corrían los años ochenta, que la única razón por la que le pedía a mi padre que en sus viajes a Guayaquil me comprara la revista *Vistazo*, era por su sección de comentarios de libros. La revista llegaba a la peluquería del barrio de mi pueblo, Arenillas, ocasionalmente, y cuando llegaba había que hacer cola o madrugar para poder leerla. Así fue como descubrí, siendo colegial, aquella sección en la que se comentaban libros de autores ecuatorianos, latinoamericanos, y, a veces, algunos clásicos de la tradición universal.

Cada uno de esos textos cumplía con ciertos cometidos. Además de informar de manera certera respecto al autor o autora de la novela, poemario o libro de cuentos, estaba la lectura, es decir, el desciframiento de aquellos textos que para un estudiante de colegio eran parte de un diálogo, una especie de conversación que mantenía con quien proponía esas aproximaciones desplegando apuntes agudos, estrategias y enfoques que resultaban amenos, vitales, renovadores, en otras palabras: modernos, actuales. Por tanto, otro de los cometidos que cumplían esas reseñas, a pesar de su brevedad, estaba la de ser un estímulo para quien (lo sigue siendo) era un lector en formación. A esto se sumaba el lenguaje que era un verdadero puente, tarabita, pasadizo secreto que comunicaba (sobre todo esto) de una manera eficaz aquello que de pronto corría el riesgo de ser un discurso demasiado cifrado o ilegible. Al respecto, es oportuno anotar lo que Miguel Donoso Pareja observa sobre este género de escritura:

[...] la reseña periodística perdería toda eficacia si se enredara con cualquier tipo de jerga terminológica (del enfoque teórico que sea) ya que su misión es llegar a un lector no especializado, señalando virtudes o defectos de un texto dado con un conocimiento especializado pero transmitido con lenguaje sencillo, cotidiano.¹

Sucedía que leer, adentrarse en esos textos, era parte de un gozo sutil; además, del estímulo de ir configurando (no era un programa deliberado) una lista de todos aquellos libros comentados o reseñados. Ahora lo sé, ese listado terminó por formar o construir una suerte de canon que, si bien era el de la crítica también se con-

¹ Miguel Donoso Pareja, “Crítica y creación: oposición complementaria”, *Antología esencial—Ecuador siglo XX—La crítica literaria* (Quito, Eskeletra, 2005), p. 20.

vertía en algo personal; operación a la que mi madre contribuyó —a pesar de las limitaciones económicas de la familia.

Quien firmaba esa sección era la académica guayaquileña Cecilia Ansaldo Briones. Una de las voces más lúcidas del ensayo y la crítica literaria. Sabemos que en nuestro país el ejercicio de la crítica tuvo, desde el siglo XIX hasta la década de los pasados ochenta, un predominio totalmente masculino. Trabajos fundamentales como la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (1893), *La novela ecuatoriana* (1948) y el *Nuevo relato ecuatoriano* (1951), pertenecen a los autores Juan L. Mera, Ángel F. Rojas y Benjamín Carrión. Incluso, en las revistas más importantes de la vanguardia del veinte al treinta, los comentarios y valoraciones críticas están firmados mayormente por hombres. Algo similar ocurriría años después con una revista tan significativa como *Letras del Ecuador*, creada en 1945 por Benjamín Carrión a partir de la fundación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pero sucede que al arrancar el siglo XXI, se lanza la *Antología crítica literaria ecuatoriana. Hacia un nuevo siglo* (2001), compilada por Gabriela Dueñas y la *Antología esencial —Ecuador siglo XX—. La crítica literaria* (2005), a cargo de Miguel Donoso Pareja. La primera presenta diez autores, de los cuales dos son mujeres (Regina Harrison, de origen estadounidense, y la guayaquileña Alicia Ortega Caicedo). En la segunda, de los 35 autores seleccionados, cuatro son mujeres (Laura Hidalgo, María Augusta Vintimilla, Cecilia Vera de Gálvez y Alicia Ortega). Llama la atención que Ansaldo no haya sido parte de estas importantes convocatorias.

La irrupción de voces como la de Cecilia en ese escenario masculino y masculinizante, resultó notable. Al igual que ha sido notable el trabajo de las autoras María Augusta Vintimilla y Alicia Ortega. El amplio y excelente estudio de Ortega, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria* (2017), pone en evidencia lo anotado.

Con el paso del tiempo y las aguas, una mañana lluviosa escuché leer a Cecilia su ponencia sobre “El cuento ecuatoriano de los últimos 30 años”, dentro de un encuentro que organizó la Editorial El Conejo en Quito hacia el año 1982 coordinado por Miguel Donoso Pareja. Esos debates —en los que participaron los críticos Diego Araujo Sánchez, Hernán Rodríguez Castelo y Alejandro Moreano— estaban orientados a los maestros del bachillerato del país. Se trataba de un examen y actualización sobre la literatura ecuatoriana. Este fue el prólogo para el lanzamiento de la colección “La Gran Literatura del 30”. Proyecto que gestó Donoso Pareja con el auspicio de El Conejo. La propuesta era releer, con nuevos enfoques y perspectivas críticas, la obra de los autores fundacionales de la vanguardia treintista. Una colección, por cierto, que lamentablemente omitió a dos actores vitales de ese proceso: al narrador Humberto Salvador, autor de la dislocada y deslumbrante *En la ciudad he perdido una novela* (1930) y al poeta de rupturas Hugo Mayo.

Esos apuntes críticos sobre el cuento ecuatoriano, mientras escuchaba la disertación de Cecilia, con su dicción tan peculiar, me recordaron las estrategias y recursos que la autora desplegaba en las reseñas; esos estimulantes microensayos recogidos en *Vistazo*. En el continente, el arte de la reseña tiene su antecedente en Andrés Bello, quien lo inauguró en su revista *Repertorio Americano*. Desde entonces, sobre todo la reseña crítica es un elemento distintivo de revistas como *Cuadernos Americanos*, *Casa de las Américas*, *Vuelta*, *Hispanamérica* y, entre nosotros, *Letras del Ecuador*, *Anales*, *Kipus* y *Pie de página*. La reseña, a más de lo declarado por Donoso es parte de ese archivo clave en la recepción para los estudios en torno a la historia de la literatura latinoamericana del siglo XX y XXI.

Cuando leí el ensayo “El cuento ecuatoriano de los últimos 30 años”, publicado en 1983 como parte del libro *La literatura ecuatoriana de los últimos 30 años: 1950-1980*, pude identificar esa voz, ese punto de vista, esa manera de dar cuenta de un texto, tan distinta

y fresca, así como los enfoques y los recursos expositivos que la autora mostraba con contundente solvencia.

A ese ensayo hay que sumar, por su continuidad temática y analítica, “Dos décadas de cuento ecuatoriano: 1970-1990”, presentado originalmente como ponencia en el Encuentro de Literatura “Alfonso Carrasco Vintimilla” de 1993, y las reseñas publicadas en *Vis-tazo* y en la revista *Tiempo libre*, que evidencian la intensa labor como profesora que desarrolló y lleva adelante (fuera de cátedra hoy) a lo largo de varias décadas en instituciones académicas de Guayaquil y otras ciudades. Un trabajo al que hay que añadir su importante tarea de antóloga y animadora de colectivos como “Mujeres del Ático” y “Libro Abierto”. Espacios en los que el debate, la reflexión sobre la literatura y cultura contemporánea, las discusiones en torno al feminismo, la ginocrítica y la literatura escrita por mujeres, han merecido especial atención. Al respecto recomiendo su artículo “¿Sigue de moda ser mujer? o la trivialización del género”, de 2003.

Pero vale preguntarse, ¿qué implica la crítica o cómo la asume Cecilia Ansaldo? En una entrevista publicada en *El Comercio* (marzo de 2015), señala:

Creo que hoy la crítica literaria debe desprenderse de los niveles académicos y de especialización. Al menos en Ecuador, no puede encerrarse en las universidades porque *el lector común está en la calle* y hay que salirle al paso, *invitarlo a leer, a conocer a los autores, abrirle la curiosidad por los nuevos libros. En esta perspectiva, la crítica literaria o una actividad con otro nombre, le correspondería informar, opinar e incentivar el interés por los libros.* (Las cursivas son mías).²

² Alexander García, “Cecilia Ansaldo: ‘En el Ecuador, la crítica literaria debería dejar de estar solo en la academia’”, *El Comercio*, 8 de marzo, 2015.

Un año antes, en otro diálogo, Cecilia apuntaba:

[...] la crítica cumple su papel de acompañar los procesos creativos. Las lecturas de los críticos, sus comentarios y diálogos tanto con los autores como con los lectores, su labor de incitadores y ampliadores de lo que dicen los textos, abre otro camino expresivo. La crítica puede ser tan creativa e ingeniosa como la obra literaria.³

Estas reflexiones recuerdan el ejercicio crítico de una autora tan perspicaz y rigurosa como Virginia Woolf, quien, haciéndose eco de una frase de Samuel Johnson, definió a ese “lector de la calle” como “lector común”, pues este tipo de lector “difiere del crítico y del académico”;⁴ un lector con el que ella buscaba estar conectada en diálogo continuo. Por más de tres décadas, Woolf publicó reseñas y comentarios en el histórico *Times Literary Supplement* de Londres, pero siempre (era la política del medio) de manera anónima; recién en 1925 se animó a recoger una selección en libro. Esa idea de “invitar” (jamás de imponer) a los lectores y lectoras a bucear en un texto, a enterarse de la trayectoria y vida (no siempre ejemplar) de los autores, y despertarles la curiosidad por los nuevos libros, es todo un programa, una estrategia, una poética y política en torno al deber ser de la crítica. Una modalidad que —como bien lo anota Ansaldo— se propone “informar, opinar e incentivar el interés por los libros”, y que debería mostrarse como una zona de contacto, de convergencias, de encuentro y desencuentros con esos lectores comunes, a quienes esas orientaciones, esas apuestas, al igual que

³ Cecilia Ansaldo Briones, “El ritmo del verbo”, en Luis Carlos Mussó, *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2017), p. 203.

⁴ Virginia Woolf, *El lector común* (Barcelona, Lumen, 2009), p. 9.

a los lectores especializados o formados, siempre les pueden a resultar útiles.

Se trata de lecciones que los autores terminan por agradecer si no pecan de arrogancia. Pues el ejercicio de la crítica abre las puertas a la comprensión de la escritura, al entendimiento del sistema de signos de un cuento, una novela, un poema o una pieza teatral. Para muestra de lo expuesto, vaya este pasaje en el que Cecilia aborda, en su ponencia de 1993, una publicación del escritor quiteño Juan Andrade Heymann:

En 1985 insistió Andrade con *Solo por esta noche*, relatos de evidente desigualdad en los cuales a veces asoman rasgos del agudo humor negro de sus primeros tiempos (véase “¡Mis respetos, señora!”), pero junto a piezas totalmente descuidadas de la estructura del cuento -sin pretender introducir alguna renovación genérica-, como es “Retén Sur”. Por eso, se ha dicho que *26 años de vacaciones (Antología)* (1980), a pesar de que incluye relatos de *Cuentos extraños* y la interesante novela corta *El lagarto en la mano* (1965), es una publicación fracasada.⁵

Que un autor se incomode, o incluso se indigne (hay quienes salen a las calles a lanzar aquella proclama, totalmente vacua, de “Haga patria, mate a un crítico”), porque la reseña o crítica no es favorable a su obra solo denotaría la falta de aquello que Donoso Pareja solía llamar “humildad intelectual”, rasgo que la cultura postmoderna del espectáculo ha borrado. Además, supone pasar por alto que al momento de que un texto se publica entra a ser parte del circuito social, y que por tanto está sujeto a todo tipo de

⁵ Cecilia Ansaldó, “Dos décadas del cuento ecuatoriano 1970-1990”, en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990* (Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca/ Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993), p. 41.

requisitorias y abordajes por parte de lectores especializados como de los lectores comunes o de la calle.

Es oportuno destacar que el discurso crítico de Ansaldo se nutre, desde la idea de lo ecléctico, de todas las modalidades, escuelas o tendencias que dentro de la crítica se han dado, siguiendo una clasificación de Vargas Llosa: la crítica clásica o impresionista, y la crítica científica (que incluye el psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, semiótica literaria, formalismo, funcionalismo y la crítica historicista). A estas modalidades hay que agregar la crítica militante que, al decir de Donoso Pareja, “valoraba la literatura según las buenas intenciones sociales y revolucionarias del autor”. También está la ginocrítica o la crítica feminista, que según Donoso (un criterio muy polémico), “actúa en forma idéntica valorando las obras escritas por mujeres según su actitud feminista y no por su calidad literaria”.⁶

Al revisar los trabajos de Ansaldo sobre las narradoras ecuatorianas, es conveniente reparar en lo que ha comentado sobre ciertas visiones excluyentes:

Hay un grave riesgo en la agrupación excluyente de sus obras que consiste en dar la imagen de que las autoras escriben sobre asuntos de mujeres y para mujeres, reduciendo así su mundo lector y ratificando implícitamente ese mensaje de la cultura occidental en que hemos sido educados: que lo universal es masculino (toda generalización, toda afirmación sobre el “hombre” en el sentido de especie se ha hecho en género gramaticalmente masculino) y que lo femenino se centra en campos tan específicos, tan particulares, que esa perspectiva no es transferible a las vivencias de lo humano.⁷

⁶ M. Donoso Pareja, “Crítica y creación: oposición complementaria”, p. 35.

⁷ Cecilia Ansaldo Briones, *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas* (Quito: Seix Barral, 2001), p. 14.

Se puede desprender que las valoraciones de Cecilia ponen en crisis esa mirada reduccionista de que las autoras centran sus proyectos de escritura, en “asuntos solo de mujeres y para mujeres”. De otro lado, sus valoraciones no se legitiman solo por la “actitud feminista” de las escritoras, sino por la calidad literaria de sus obras. De pronto se podría sugerir que se busca legitimar cierto tipo de apreciaciones y textos dentro de lo que en el mundo masculino se entiende como “espíritu de cuerpo”. Al respecto, son interesantes los prólogos de sus selecciones: *Cuento contigo: antología del cuento ecuatoriano* (1993), *Cuentan las mujeres: antología de narradoras ecuatorianas* (2001), *Antología del cuento ecuatoriano* (2011), *Cuentos de Guayaquil* (2011), como el ensayo “Una mirada «otra» a ciertos personajes femeninos de la narrativa ecuatoriana” (1995), que forman parte de la sección “Del cuento y sus contornos”. Valoraciones que, a su vez, se proponen como una suerte de poética o teorización en torno al cuento como modalidad escrituraria, del devenir del género dentro de la literatura ecuatoriana de los siglos XX y XXI, abriendo esos horizontes de los que habla Baudelaire.

Después de leer estos textos, está claro que existe un nivel de complicidad de la crítica; pero se trata de un gesto, una actitud que no puede llamar a equívocos. Esa “complicidad” no se plantea legitimar ningún tipo de mediocridad, demanda y exige rigor a quienes son parte de su ático. Por tanto, ese gesto deviene político, porque como bien lo señala el autor de *Las flores del mal*, la crítica, entre otras posibilidades, también debe ser política, lo que significa ampliar los horizontes de interpretación y desciframiento. Entendido esto –lo político– en el mejor sentido del término y más allá de la corrección; pues política es la crítica que ejerció T. S. Eliot, Marguerite Yourcenar, Todorov, Walter Benjamin, Virginia Woolf, Harold Bloom, Vargas Llosa, Susan Sontag, Octavio Paz o Beatriz Sarlo, por citar algunos nombres.

Parte de ese gesto, es la actitud de la crítica que rompe o supera aquellas experiencias que desde el rencor o el desdén han sido modalidades del ejercicio crítico entre nosotros. Cuestiones que, junto a las poéticas de la lectura y prácticas de censura, Ansaldo aborda con perspicacia en los textos que integran la sección “Deslindes”. Es oportuno citar lo que para ella significó e implica el proceso y cimentación de su espacio como lectora:

El espacio propio, construido gradualmente a medida que la madurez sicológica va ganando puesto en él, se reconoce a costa de esas lecturas que fueron dejando sus marcas indelebles: la fortaleza en la endebles adolescente, la conciencia política durante el vendaval universitario que nos quiere llevar por los caminos del más impositivo o el más hábil; el lenguaje preciso de las emociones en momentos en los que el amor y el deseo nos turban adoptando los clichés más repetidos; la pluralidad de las culturas que hacen síntesis en la estructura conflictiva de mi dinámico mestizaje; la lenta y buscadora clarificación del sujeto femenino que soy, que no se incluye en el “hombre” de la especie por mero fenómeno gramatical si no que busca y subvierte, a veces, las palabras y la sintaxis para que lo femenino tenga “cuarto propio” en la lengua española.⁸

La generosidad, esa otra forma de complicidad, lleva a Cecilia a plantear una revisión amplia y lúcida de la obra narrativa de Raúl Vallejo. Se trata del ensayo “Eros y escritura en la narrativa de Raúl Vallejo”, originalmente presentado como ponencia en el VII En-

⁸ I Congreso Internacional de Lectura, Quito, 14-17 de abril de 2003. Mesas redondas: “Lectura y escritura literaria”, “Leamos y escribamos con las mujeres”.

cuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla” en 2000. Al momento de comentar uno de los cuentos, Ansaldo plantea una observación en la que queda de manifiesto lo que es una perspectiva y enfoque de género:

Entonces, “Los borradores de Adriana Piel” es otra historia de fracaso amoroso, en la que caben todos los rasgos de la unión matrimonial de hoy: pasionalidad temprana, embarazo imprevisible, pareja instalada en una rutina desigual para la mujer que trabaja la típica doble jornada, la salida a las decepciones mutuas en la rápida infidelidad. En el intento de analizar la existencia compartida, el balance que hace Adriana es muy lúcido: “...tú querías tu libertad solo. Yo quería ser libre contigo”.⁹

La atención que ha merecido la obra, en continua evolución de Vallejo por parte de Cecilia, no solo es parte de su generosa complicitad, sino de su atento examen crítico y reflexivo en el que las acotaciones críticas, como se pueden evidenciar en su artículo dedicado al libro *Solo de palabras*, son reveladoras. En la sección “Raúl Vallejo: claves de su narrativa”, se recogen todas las apreciaciones sobre las novelas y cuentarios que Ansaldo ha publicado a lo largo del tiempo en varios medios literarios del país.

El diálogo con algunos de los autores fundamentales de nuestra tradición es algo que la autora ha sabido mantener como parte de esas revisiones críticas, a través de nuevas interpelaciones y perspectivas renovadores, sobre unos textos que dentro del análisis y el debate merecen ser reexaminados; siempre tratando de encontrar el elemento sorprendente y desestabilizador de esos trabajos,

⁹ Cecilia Ansaldo, “Eros y escritura en la narrativa de Raúl Vallejo”, *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”* (Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, 2000), p. 36.

y poniendo en interdicto los reparos de cierta crítica que busca arrebatarles su calidad estético-literaria. En la sección “Autores del canon”, nuestra crítica *apuesta* por “Medardo Ángel Silva, narrador”; “La novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco”; “‘Chumbote’ de José de la Cuadra: un dolor silencioso”; “Adoum en varios tiempos” y “Rafael Díaz Ycaza”.

Revisiones que se erigen como tributos a quienes nos han legado universos claves en nuestras letras, como Joaquín Gallegos Lara, Jorge Icaza, Pablo Palacio, Humberto Salvador, Nelson Estupiñán, Adalberto Ortiz y Nela Martínez, cuyas obras dan cuenta de la complejidad de la cultura y señas particulares de una nación plural y heterogénea.

Mario Vargas Llosa ha advertido que la “crítica de actualidad” o “periodística” “trata de encontrar un orden, establecer una jerarquía, descubrir unas llaves para sus recintos recónditos, a la literatura que está naciendo y haciéndose”.¹⁰ Eso es precisamente lo que ha hecho Cecilia a la hora de evaluar los trabajos de los autores de las generaciones posteriores, de quienes da cuenta en la sección “Escritores de los 70-80 y del siglo XXI”, en la que constan: “Ignívoro volcán, o los fuegos literarios de Jorge Dávila Vázquez”; “*El Rincón de los Justos*: novela de la marginalidad”, “Jorge Velasco Mackenzie: esta vez dramaturgo”, “*La mejor edad para morir* o la tenacidad por el cuento”; “Un insomnio de nostalgia (*Sueño de lobos*, novela de Abdón Ubidia)”; “*Mientras llega el día* o el rescate del placer de leer (Aproximación a la novela de Juan Valdano)”; “*Tras las huellas de Odi-seo*, Juan Valdano”; “Los caminos son universales (prólogo a *La luna nómada*, de Leonardo Valencia)”; “Ficción y artificio en la narrativa de Ernesto Carrión” y “Tres textos de Báez”, “Marcelo Báez Meza, el viajero inmóvil”.

¹⁰ Mario Vargas Llosa, “Ángel Rama: La pasión y la crítica”, *El fuego de la imaginación. Libros, escenarios, pantallas y museos. Obra periodística I* (Barcelona, Alfaguara, 2022), p. 169.

En estas lecturas, Ansaldo también nos propone, o mejor, nos invita a participar de sus desciframientos de algunas obras de escritores de la década del setenta (Dávila Vázquez, Velasco Mackenzie, Ubidia, Valdano).¹¹ En el caso de Jorge Dávila Vázquez, se trata de un recorrido por su trayectoria como narrador, poeta, crítico y dramaturgo. No olvidemos que Dávila, dentro de esta generación, es uno de los pocos que ha cultivado de manera sostenida la dramaturgia; género en el que tiene textos muy bellos y logrados. El artículo sobre *El Rincón de los Justos* de Velasco Mackenzie, con el devenir de los años se ha convertido en una lectura clave, genésica. Hay que subrayar que en estas *Apuestas críticas* consta la presentación que la crítica preparó para la publicación de la obra de teatro *Esta casa de enfermos*, del mismo Velasco, que dio a conocer en las páginas de la revista *Cuadernos* (1985). Pieza sobre la que anota:

Pero en el caso de *Esta casa de enfermos* no se trata de una tragedia sino de un drama intelectual, como le he bautizado, en el que se enfrentan dos gigantes de la narrativa ecuatoriana, convertidos en personajes, con la carga de sus problemas individuales y sus conocidas posiciones ideológicas: Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio. El primero, amarrado a su invalidez, pero ardiente en su combatividad política; el segundo conviviendo con sus fantasmas interiores y derramando esa penumbra lúcida de su premonición de la vida. Los dos autores se encuentran en una “casa de enfermos” que no es otra cosa que la Historia, en la que ya están incluidos, zarandeados por la posteridad que

¹¹ A estos autores hay que añadir —dentro de esta generación— los nombres de Carlos Béjar Portilla, Raúl Pérez Torres, Vladimiro Rivas, Juan Andrade Heymann, Francisco Proaño Arandi, Eliécer Cárdenas, Oswaldo Encalada, David Ramírez, Iván Égüez, Carlos Carrión, Javier Vascón, Huilo Ruales Hualca, María Eugenia Paz y Miño y Marco Antonio Rodríguez. Ansaldo también aborda en esta sección la obra de quienes formaron parte de los talleres literarios que Miguel Donoso Pareja impulsó desde los años ochenta en Quito, Guayaquil y Manta.

ha sometido a juicio sus vidas y sus obras; como dice, agotado, Palacio: “cada día es más difícil vivir en esta casa de enfermos. Somos producto de las pasiones...”.¹²

De Ubidia, de quien aborda su rica cuentística en los artículos dedicados al cuento ecuatoriano de las décadas del setenta a los noventa, en su prólogo de 2007 nos brinda una relectura y nuevas claves para acercarnos a *Sueño de lobos* (1986). Una de las novelas más emblemáticas del autor y de este periodo de nuestra narrativa. En esa línea están los dos artículos en los que se ocupa de la novela histórica *Mientras llega el día* de Juan Valdano y los cuentos recogidos en *Tras las huellas de Odiseo*. En el primero, Ansaldo señala las virtudes de la novela, que en su momento suscitó cierta polémica al no haber sido favorecida con el primer premio en una recordada Bienal que Editorial El Conejo convocó hacia 1989. Los apuntes de Cecilia, también llegan a poner en evidencia algunos reparos sobre este texto. Respecto a los autores del siglo que camina (Valencia, Carrión y Báez), en el caso del primero, se centra en destacar los logros —en esto la crítica ha sido unánime— de su libro en continúa renovación, *La luna nómada*. Del segundo hace un repaso de su obra novelística, destacando sus conexiones con Guayaquil (esa fusión de cielo y averno) como epicentro de las mismas. Sobre el tercero, a quien conoce desde las aulas universitarias, destaca su rol como excelente crítico y degustador de cine. En el discurso de bienvenida ofrecido con motivo del ingreso de Báez en 2024 a la Academia Ecuatoriana de Lengua (AEL), Cecilia expone una serie de pistas de su narrativa y poesía, que son parte de la celebración del autor de la alucinante novela *Nunca más Amarilis* (2018).

12 Cecilia Ansaldo Briones, “Esta casa de enfermos de Jorge Velasco Mackenzie”, en *Cuadernos. Revista de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Guayaquil*, No. 13, septiembre de 1985.

Como los buenos contadores, Ansaldo es una lectora que tiene un detector bien encendido. Evidencia de esto es su recepción crítica de la obra de las nuevas fabuladoras del Ecuador, cuyos textos han generado gran interés y excelentes acercamientos críticos en otros países. En la sección “Escritoras de lo pequeño y lo grande”, se recogen algunas de las apuestas en las que da cuenta de aquellas novelas, cuentarios que han despertado su atención y entusiasmo: “*Frágiles* (novela de Carolina Andrade)”; “Que suenen los blues mientras se lee (Sobre el cuentario de Gabriela Alemán *La muerte silba un blues*)”; “*Humo* (novela de G. Alemán)”, “Mónica Ojeda Franco”, “*La desfiguración Silva* (novela de Mónica Ojeda)”; “*Fuga hacia dentro* (Estudio crítico de Alicia Ortega Caicedo)”; “Los sacrificios de Fernanda (Sobre el cuentario *Sacrificios humanos*, de María Fernanda Ampuero)”; “No se puede escapar (Guayaquil y un cuento de María Fernanda Ampuero)”; “*El demonio de la escritura* (Cuentos de Solange Rodríguez)”; “Lo pequeño también puede ser grande (*Nuestra piel muerta*, novela de Natalia García Freire)”.¹³

Toca la coincidencia, otra vez, que algunas de las autoras (Ortega Caicedo, Ojeda, Ampuero, Rodríguez) fueron alumnas de Ansaldo en los cursos que tenía a su cargo en la Universidad Católica de Guayaquil. Hoy estas autoras tienen una obra que por sus propios méritos ha suscitado la atención de las lectoras y lectores dentro y fuera del país. Sin duda se trata de una generación (eso de *boom* que algunos han utilizado resulta forzado) porque ha emergido con fuerza y da cuenta, desde sus lugares de enunciación y experiencias vitales y complejas, de lo que es su condición de mujeres, sin que esto, como lo anotamos antes, termine por convertir sus textos

¹³ A estas autoras, hay que sumar los nombres de otras escritoras de las que también se ocupa nuestra crítica: Elisa Ayala, Mary Corylé, Nela Martínez, Alicia Yáñez Cossío, Eugenia Viteri, Lupe Rumazo, Fabiola Solís de King, Lucrecia Maldonado, Yanna Hadatty, Gilda Holst, Marcela Vintimilla, Jennie Carrasco, María Eugenia Paz y Miño, Aminta Buenaño, Elsy Santillán, Sonia María Crespo, Liliana Miraglia, Sonia Manzano, Martha Rodríguez.

en ese tipo de literatura a la que las militancias mal entendidas y asumidas, terminan por obliterar. Los artículos de esta sección aparecieron originalmente en la página editorial de *El Universo* de Guayaquil, medio en el que Cecilia mantiene una columna desde hace varios años.

Le sobra razón a Alicia Ortega Caicedo, cuando acertadamente señala:

[...] la crítica literaria es perpetua aventura en la búsqueda de sentido. Es, sobre todo, escritura. Una escritura que ronda otras escrituras. Fantasea con ellas, las conduce hacia territorios inicialmente no previstos por su propia autora, provoca una explosión de lecturas posibles, se entrega al goce estético”.¹⁴

En estas apuestas de lectura de Ansaldo se cumplen cada una de estas “estancias” marcadas por Ortega. Sobre todo, destaco aquello de que como en toda lectura bizarra, quien comenta una obra “fantasea con ellas, las conduce hacia territorios” no sospechados en ningún momento por la autora o el autor. Develamiento que le corresponde a quien descifra esas escrituras y que un lector atento ensancha, completa o reformula y agradece siempre.

Pero sucede que, a diferencia de otros críticos, Cecilia no solo ha concentrado su trabajo en lo que es el examen de textos narrativos. La lírica es otra de sus pasiones lectoras. En la sección “Celebración de la poesía”, se reúne una muestra de sus aproximaciones a la poesía ecuatoriana en la que también está presente su “goce estético”: “De la voz armoniosa y profunda: Mujer y poesía en la obra de María Piedad Castillo de Leví y Aurora Estrada i Ayala”; “*Labios en llamas* (Lydia Dávila)”; “Ese lancinante cosquilleo: Cris-

¹⁴ Alicia Ortega Caicedo, “La crítica literaria en cinco tesis”, p. 201.

tóbal Zapata y *No hay naves para Lesbos*"; "Roy Sigüenza: *Abrazadero y otros lugares*"; "Caracoles sobre agua y sobre hielo. *De un caracol y un rectángulo de hielo* (Poemario de Ernesto Carrión)" y "*Trabajos y desvelos* (Poemario de Raúl Vallejo)".

La indagación (este fue su discurso de incorporación, en calidad de Miembro de Número a la Academia Ecuatoriana de la Lengua en 2022) en entorno a la obra de una poeta descuidada por la crítica local como María Piedad Castillo de Leví, resulta reveladora, así como el ensamblaje que hace con la escritura de la vanguardista Aurora Estrada i Ayala, aliada del visionario Hugo Mayo. Es posible que esta asociación entre Castillo y Estrada resulte discutible, por aquello de que hay puntos de convergencia, pero así mismo de oposición entre una y otra propuesta estética.

En torno a Lydia Dávila se ha tejido una leyenda urbana. Fue el poeta Leopoldo Tobar quien habló de ella por primera vez en 2004, cuando en la revista literaria *Eskeletra* de Quito publicó un artículo en el que recuperó *Labios en llamas*, el poemario anticanónico de Dávila.¹⁵ Desde entonces ha corrido alguna tinta en torno a la obra de esta poeta que de *poetisa* —expresión poco adecuada— no tiene nada. Los apuntes de Cecilia advierten de este oleaje que no hace sino confirmar lo que tiene de disruptivo la escritura de L. Dávila, de quien hasta la fecha no se tiene certeza respecto a si ese es su nombre civil o una máscara con la que hizo frente —sucedió con otras autoras—, a la mentalidad retrógrada de su tiempo y sociedad (los años treinta del siglo pasado).

El acercamiento a la poesía del cuencano Cristóbal Zapata resulta no solo intenso sino inquietante, por todo lo que la crítica logra desentrañar en una de las escrituras más peculiares de la lírica

¹⁵ Leopoldo Tobar, "Márgara Sáenz y Lydia Dávila: una incógnita por resolver", revista *Eskeletra*, No. 10, junio 2004, pp. 6-9.

ecuatoriana contemporánea, y en particular de un libro desacralizador como *No hay naves para Lesbos* (2004).

La poesía del orense Roy Sigüenza, por su parte, despierta un entusiasmo que revela el impacto, la fuerza que genera ante los lectores sensibles y desprejuiciados su escritura caligramática. Ansaldo reliva lo que tiene de misterio, de carnal y provocador el discurso lírico de quien es uno de los referentes de la poesía ecuatoriana contemporánea. Vale destacar que ese peregrinaje por la escritura de Sigüenza, considera la primera recopilación de su poesía: *Abrazadero y otros lugares* (2007), cuya edición y excelente estudio introductorio estuvo a cargo de Cristóbal Zapata.

Respecto a *De un caracol y un rectángulo de hielo* (2016), de Ernesto Carrión, los señalamientos de Ansaldo abonan a la lectura de este poemario que se cuenta entre los más destacados de este prolífico autor. La poesía de Raúl Vallejo es también objeto de celebración en este capítulo.

Apuestas críticas se cierra con tres textos que integran la sección “Más allá de un lugar de la Mancha y de las trampas de la fe”: “Homenaje a José Martí”; “De albardas, bacías y otras nonadas en *Don Quijote de la Mancha*” y “‘Finjamos que soy feliz’: recado de Sor Juana a Juan León Mera (Prólogo a la reedición de la obra de sor Juana por Juan León Mera)”. Tres autores que aunque no son parte de la literatura ecuatoriana, dialogan o gravitan sobre la misma. De hecho, el ensayo sobre la gran poeta mexicana involucra a uno de los pioneros de la crítica y los estudios literarios en el país como es Mera.

El primer artículo es una relectura y tributo a José Martí, otro de los nombres capitales del modernismo en América Latina. El segundo texto, es otro reencuentro feliz con un clásico imprescindible, una suerte de inventario de las cosas y los episodios sobresalientes de *Don Quijote de la Mancha*. El tercer ensayo parte por reconocer y celebrar la obra de una de las cifras mayores de la lírica

mexicana e hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz, así como del encomiable y precursor trabajo llevado a cabo por Juan León Mera, quien en 1873 elaboró una antología de la obra lírica de la monja que acompañó con un notable ensayo introductorio. Esta es la edición que utilizó Octavio Paz en su documentado y extraordinario estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

Sostenía María Zambrano, que “el decir poético es plural”; con la crítica sucede algo similar: no existe una sola manera o método exclusivo para desmontar un texto literario. Esa condición de pluralidad recorre los diversos momentos de estas lecturas, como certeramente repara Ansaldo en un artículo de 1990:

[...] no existe la fórmula única, el método exclusivo para analizar literatura: “cada obra exige una adecuación singular del instrumental y aún la creación del instrumental mismo”. Por tanto, la crítica de hoy quiere ser científica pero no absolutista; objetiva en lo posible, pero no rígida; desmitificadora pero no inflexible.¹⁶

Haber convivido, en aquellos años de descubrimientos y deslumbramientos del bachillerato en mi lugar de origen, con esas reseñas no rígidas pero sí desmitificadoras, que lamentablemente *Vistazo* dejó de publicar (quizá porque para la industria de la información la gran literatura no es un buen negocio, o constituye una amenaza), me permitió como al “lector común” del que nos habla Virginia Woolf, ser parte de ese universo de registros, genealogías, temas y desciframientos que la maestra Ansaldo fue tejiendo y ha seguido hilvanando con su particular rigor intelectual y entrega vital. Entrega y práctica que debemos celebrar y reconocer.

¹⁶ Cecilia Ansaldo Briones, “Respuesta a un colega muy patriota”, diario *El Telégrafo*, Guayaquil, 18 de marzo, 1990.

Reunir en este libro esos artículos y ensayos dispersos en múltiples publicaciones del país, es mi personal forma de decirle gracias.

Quito, agosto de 2025

Criterios de edición

Se ha ordenado los textos, al margen de su fecha de publicación, en bloques temáticos; además se han corregido las erratas advertidas y actualizado la ortografía y gramática. En lo referente a las citas y bibliografía, se ha unificado el uso de las mismas. Las fechas y fuentes de las primeras ediciones se consignan a pie de página de cada texto.

Reconocimientos y gratitudes

Expreso mi reconocimiento a Cecilia Ansaldo Briones por su apertura y colaboración desde el primer momento que le propuse el proyecto de recopilar y sistematizar estas *apuestas críticas*. El diálogo y su gentil predisposición permitieron avanzar y concretar esta propuesta.

Al doctor Francisco Salgado, rector de la Universidad del Azuay, así como a Toa Tripaldi y al escritor Cristóbal Zapata, directora y editor de la Casa Editora UDA, mi reconocimiento y gratitud por haber aceptado hacer realidad este “homenaje y celebración” (como diría Octavio Paz), a la obra y trayectoria de la maestra.

R. S. S.



DESLINDES

LA LITERATURA, HOY Y SIEMPRE*

Hablar en nombre de los asistentes a este Congreso me representa una gran responsabilidad. Es que la coyuntura nacional y mundial apunta a que cualquier acto de emisión de la palabra exija tener en cuenta las incontables consecuencias de la multiplicación del pensamiento. No puede haber palabra intrascendente y menos desde un lugar de privilegio, como el que, generosamente, me legan los organizadores de este VIII Encuentro de Literatura, desde la hospitalaria Cuenca, convocadora infatigable en lides de la cultura.

Ecuador renueva desde ayer —fecha de la segunda vuelta electoral— el sueño del cambio, pero se trata de un sueño ingenuo si todas las fuerzas componentes de la sociedad no participan en un proyecto conjunto y multifacético de transformación. Qué oportuno, entonces, que nosotros, escritores y estudiosos de la literatura ecuatoriana, nos reunamos al día siguiente de un hecho tan significativo, a revisar y reconsiderar las indispensables relaciones que se abren en un conglomerado a costa de “producir” literatura.

Nunca ha sido más necesario tener en claro qué representan para una sociedad los actos de leer y escribir. De la práctica de uno de los más inalienables de los derechos culturales, como es el de leer que sustenta el derecho a la educación, al dominio superior

* Discurso de apertura del VIII Congreso de Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla” (Cuenca, Universidad de Cuenca/Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, noviembre 25 de 2002). Recogido en *8vo. Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla, Memorias* (Cuenca: Universidad de Cuenca/Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, 2003), pp. 16-20.

de la lengua madre —lengua que al decir de Michelle Petit puede constituir una temible barrera social— emerge la posibilidad de constituirse como ciudadano cabal: el que se ha apropiado de sus tradiciones, el que ha cultivado su imaginación y que por los invisibles caminos interiores se ha descubierto a sí mismo, así como ha salido a entenderse con los otros y salirle al paso a sus deberes.

Entonces, en apoyo a la Campaña Nacional del libro y la lectura Eugenio Espejo, o siguiendo simplemente el silencioso accionar de miles de modestos pero luminosos maestros de este país, creemos que la lectura merece el impulso de todos los frentes, así como la impresión y circulación de libros. Todo esto porque “cada hombre y cada mujer tienen derecho a pertenecer a una sociedad, a un mundo, a través de lo que han producido quienes lo componen: textos, imágenes, donde escritores y artistas han tratado de transcribir lo más profundo de la experiencia humana”¹ como afirma la misma Michelle Petit.

Dentro del infinito campo de la existencia de los libros, nosotros estamos aquí para reflexionar sobre una lectura y escritura específicas: la literaria. Esa tenaz, eterna, controvertida literatura que ha existido desde que el idioma recogió los miedos y los deseos de la humanidad y que sigue siendo indispensable para “completar” la realidad, para servirnos como espejo, como territorio de lo posible, como pared mullida para golpear nos la cabeza en la esquizofrenia de la vida. La literatura en sus diferentes facetas nos mantiene erguidos sobre anhelos y pasiones, sobre proyectos y demonios sofocados a costa de simbolización y exorcismo.

Y le da la cara a los problemas en su especial lenguaje. Y en tiempos como los actuales que encubre las realidades, que fragmenta para diluir y evanescer los núcleos cancerosos que enferman al

¹ Michele Petit, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

mundo, la literatura es lenguaje frontal y valiente; frente a la cobardía de la evasión, denuncia; frente a la mentira multiplicada en constante llamado al consumo banal, presiona con el filudo discurso de su verdad “mentirosa” (Vargas Llosa). Detrás de la mayoría de las personas que ha hecho una elección significativa, hay una obra literaria con su impronta de revelación e impulso.

Dentro de este panorama de verdades básicas, la literatura ecuatoriana ha venido cumpliendo su papel histórico. Nos ha ido acompañando en el proceso de crecer como comunidad, de aceptarnos como mestizos, dentro de un enclave cultural conflictivo y escindido que todavía no alcanza la justa valoración de sus fuerzas componentes. Para ayudarnos a ver la diversa imbricación del tejido que nos sustenta, han jugado papel fundamental la narrativa histórica, la de denuncia, la de gran solidaridad social. Pero también ha sido la literatura la que, en nuestros más recientes frutos, nos impele a romper fronteras y a vernos en relación con otros más distantes, a situarnos en el panorama del mundo para encontrar vínculos dentro de la diferencia, para habitar otros orbes, para fortalecernos frente a los grandes poderes que se nutren de la debilidad de los pueblos pequeños.

Estamos viviendo un tiempo en que, caídas las ideologías, las respuestas totalizadoras, el lenguaje de la ficción viene a entregarnos el orden, la seguridad y el refugio que la psiquis necesita para sobrevivir. No se trata de escapismo o embotamiento momentáneo: se trata del espacio de la imaginación, donde se concentran los símbolos para balancear las fuerzas de resistencia y de combate. O se trata del descarnado análisis de los compromisos fallidos, de las intenciones abortadas, de las acciones grupales que se quedaron en proclama. Esos análisis puestos en la conducta de personajes, en voces de narradores, tienen el gusto de la vida, la agudeza de la visión profunda, contienen la fotografía de los conjuntos. Por eso

los pueblos tienen obras que los contienen, libros que marcan etapas e inventarían lo uno y lo múltiple.

Todos sabemos que el lenguaje poético concentra y potencia al máximo el decir literario. Sostener esto en la inauguración de un Congreso que dedicará jornadas de atención a la obra del poeta Jorge Carrera Andrade resulta una reiteración, pero ratifica cuán claro nos queda el papel de poeta dentro de la historia, a pesar de la mengua de lectores que sufran esa clase de libros. Otras son las razones que alejan a las personas de la lectura venturosa del mensaje más ambicioso, más refinado y múltiple de la literatura, pero creo fervientemente que una sociedad que no tiene poetas para captar su latido, sus flujos conformantes, su ánima viva, son pobres y corren el riesgo de estancarse en la esterilidad.

Pero... ¿todos tenemos derecho a escribir, a lanzar nuestra expresión desde nuestro específico lugar en el mundo? La respuesta se impone, me dirán que sí. Pero el problema es muy complejo. El decir literario también está inmerso en la red de las oportunidades y los oportunismos que caracteriza a una sociedad injusta. Por tanto, la respuesta ideal se choca con unas barreras que mantienen maniatadas algunas voces desde por falta de contexto para crear hasta por debilidad en el uso del instrumento matriz, que es el idioma. La intención creadora puede agitarse en el espíritu de los potenciales emisores, pero el desequilibrio en el ejercicio de los derechos culturales de los ecuatorianos, anula las posibilidades, silencia las voces.

Cuando se asciende por la montaña de los esfuerzos creativos, pasando por el tamiz de la autocrítica y de la crítica de los amigos, el escritor padece el vía crucis de la publicación. ¿A qué editorial tocar la puerta, qué institución apuesta por la edición de un libro primizo o de autores de escasa resonancia, todo ello en un país que no lee? ¿Acaso estamos hablando de tarea de obcecados, de necios, de inútiles sísifos? Dentro de este espectro vale plantearse, ahora, la situación de las llamadas voces subalternas, postergadas dentro de

la postergación, desoídas en el llano del silencio de las instituciones. Que las mujeres todavía, en los comienzos de este tercer milenio, tengamos que reconocernos como voces subalternas, es realidad que hiere y encoleriza. Cargadas de una tradición de pasividad y silencio, las mujeres tenemos que volvernos contra nosotras mismas al mismo tiempo que tenemos que tomarnos la palabra, los espacios de acción pública, las responsabilidades del poder. En el campo de la literatura se evidencia un constante aunque minoritario movimiento de avance hacia el trabajo de compartir “una femenina manera de ver la vida”, como sostengo en alguna parte, es decir, una visión que privilegia la construcción sobre la destrucción, el respeto al otro y a la naturaleza por encima del atropello abusivo, un quiebre de la racionalidad para dar cabida y florecimiento a la exquisita gama de la vida síquica que no esté centrada exclusivamente en la razón, subordinando afectos y emociones. Queremos que la energía y la fuerza no sean masculinas, sino de todos; que la intuición y la ternura, no sean femeninas, sino de todos. Y que el lenguaje poético, síntesis perfecta de la totalidad del ser humano, se realimente a costa del derribamiento de los arquetipos y de los moldes.

Así como podemos ser iguales en la diferencia, tenemos que aspirar a movernos en la justicia. En un horizonte donde haya puesto para las expresiones culturales de nuestra rica realidad pluricultural, los sujetos creadores van a emerger de latitudes, tradiciones y hasta idiomas distintos. Me estoy refiriendo a las expresiones culturales y literarias indígenas o afroecuatorianas, que así como en el caso de las escritoras, todavía tienen que ganarse un lugar a costa de reunirse en la condición de segregados: por eso hemos tenido que hablar de indigenismo, de negritud. Y ahora, en la más cercana circunstancia, tenemos que referirnos a nomadismo, a inmigración, a otras identidades sexuales, buscando el gueto que cobije y fortalezca a esos sectores minoritarios y rechazados de la condición humana. Pero sectores en plena acción de tomarse los ámbitos pú-

blicos y de los que emerge una literatura viva e intensa. Ratifica la fuerza de la diferencia, la poderosa mirada crítica de los estudios académicos que tiene ya dos décadas de leer desde la diversidad, con renovada óptica epistemológica y discursiva.

Como al decir del narrador español Antonio Muñoz Molina: “la literatura sigue siendo una modesta afirmación de fraternidad, una casi revolucionaria declaración de principios, pues se cimenta doblemente sobre la singularidad de cada vida y cada instante humano y sobre la evidencia de que en cada una de esas vidas e instantes hay algo que puede ser plenamente expresado y compartido mediante actos tan simples y civilizados como el escribir y el leer”,² es que nuestro quehacer de productores y estudiosos de ella, de la literatura, tiene sentido individual y comunitario, se engarza en la cadena de productos culturales y se alimenta y transforma en cada palabra, en cada línea nueva de esa inextinguible voz que va leyendo las páginas de un libro universal, inagotable.

El capítulo ecuatoriano de ese libro se nutrirá a lo largo de esta semana, confirmándonos en nuestra vocación y comprometiéndonos en potenciar la fuerza multiplicadora de la vida en la literatura y de la literatura en la vida.

² Antonio Muñoz Molina, *Pura alegría* (Madrid: Alfaguara, 1998).

LECTURA Y ESCRITURA: “LEAMOS Y ESCRIBAMOS CON LAS MUJERES”*

Entender que se lea y se escriba literatura justifica la existencia misma de las ficciones que nos han sostenido, como humanidad, desde hace miles de años. Parecería que las denominaciones que dan título a este trabajo van ligadas a la condición humana, y como tal, por obvio, por fundamental, por punto común de todo análisis sobre la persona y la lengua, reflexionar sobre ello resulta difícil. Entonces, abro el camino con amor y con cuidado.

Yo leo, ¿tú lees?...

Me resulta incómodo partir de un yo biográfico e impúdico que declara abiertamente que lee. Pero lo creo indispensable dado que de un testimonio se puede partir a una invitación y a mil persuasiones. Entonces, leo de todo, a diario, jamás salgo de casa sin un libro, y, principalmente, leo literatura. Y lo hago por un sin fin de razones, cuyo análisis y exposición tenderá al lenguaje de lo universal. Estoy convencida de que de la lectura he extraído mis verdades más estables.

Parecería que las razones para justificar el valor de la lectura están todas dichas. Esta no es ni la primera ni la última cita que se

* Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Lectura (Quito, 14-17 de abril de 2003). Mesa redonda: “Lectura y escritura literaria”, “Leamos y escribamos con las mujeres”.

sostiene en explorar y multiplicar esas razones. Sin embargo, el eslabonar nuestra propia práctica en pensamientos ordenados, tal vez extraiga algún matiz que le sea novedoso o útil a alguien. Me sirvo de los recuerdos del poeta español Luis García Montero, quien evocando a Voltaire apunta que “cuando el mundo demuestra su realidad áspera, cuando los acontecimientos humanos se solucionan sin respetar el buen sentido de la razón amparadora, cuando nos sentimos provocados, con una íntima indignación capaz de encolezarnos, de llevarnos al rencor, de hacernos diferentes a nosotros mismos, entonces es el momento de buscar refugio: hace falta cultivar nuestro jardín”.

Lo interesante es que el escritor español cultiva un jardín de libros, encuentra en su biblioteca el paisaje, la fragancia, la capacidad de florecimiento de su espíritu al raudo e interesado pasar de las páginas. Traigo la cita para confirmar mi experiencia de lectora que con los años se hace más recurrente y ha ido tomando matices insospechados. Momento vital el de nuestros días, de sentir oportunísima la cita, vivimos tiempos de “realidad áspera, de soluciones absurdas, que provocan sana y santa indignación”, pero también es cierto que no podemos instalarnos en el rencor, so pena de beber la ponzoña pública del poder y la corrupción hasta morir envenenados. Entonces, no se trata de una lectura de evasión la que ofrece ese jardín particular de cada uno, se trata de una lectura de abreviamento purificador en rescate de lo más sano de la persona humana.

Defiendo, así, una lectura que mientras abre el telón de fondo de las construcciones culturales de todos los tiempos (¿no estoy yo acaso en los esfuerzos por encontrar un territorio propio de los relatos del Antiguo Testamento, en la aspiración de contacto místico de *El Corán*, en la enérgica pasionalidad montubia de José de la Cuadra, mi coterráneo, cuyo centenario estamos celebrando en Guayaquil), lectura, decía, que me permite la elección del lenguaje de mi individualidad más personal. Entonces, si bien aprendí en *La*

Biblia que los pueblos necesitan un territorio fijo para asentarse y crecer, yo no estoy dispuesta a matar por ello; si el alma atormentada de finitud se explica su pequeñez a costa de crear a sus dioses, yo me sostengo en mi reducida fugacidad, sin salidas de credulidad religiosa. La lectura me hizo persona autónoma.

Lectura, espacio para ser uno mismo

Creo que, en este punto, Michelle Petit me prestaría con generosidad su teoría de leer para construir la subjetividad (porque del encuentro de conciencias a través de los libros, también, estamos hablando). El espacio propio, construido gradualmente a medida que la madurez sicológica va ganando puesto en él, se reconoce a costa de esas lecturas que fueron dejando sus marcas indelebles: la fortaleza en la endeblez adolescente, la conciencia política durante el vendaval universitario que nos quiere llevar por los caminos del más impositivo o el más hábil; el lenguaje preciso de las emociones en momentos en los que el amor y el deseo nos turban adoptando los clichés más repetidos; la pluralidad de las culturas que hacen síntesis en la estructura conflictiva de mi dinámico mestizaje; la lenta y buscadora clarificación del sujeto femenino que soy, que no se incluye en el “hombre” de la especie por mero fenómeno gramatical si no que busca y subvierte, a veces, las palabras y la sintaxis para que lo femenino tenga “cuarto propio” en la lengua española.

Con estas menciones me pliego a la “desterritorialización” del ser de hoy, nacional y ubicuo al mismo tiempo, en aras de ser ciudadana del mundo y de tender los brazos a los otros. Muchas veces he confesado mi profunda ligazón con tres libros a los que vuelvo siempre y que todavía me resultan ampliamente elocuentes: lo aparentemente extraño es que los tres son libros franceses y yo no hablo esa lengua, ni siquiera conozco ese país. Mucho espacio

llevaría clarificar de qué manera Flaubert, Baudelaire y de Beauvoir pusieron sus palabras en mi “propio jardín” para que crecieran con tanta fuerza y sigan regando sus semillas. Asimismo recuerdo que en mi afán de abrir fronteras he hecho algunos intentos de leer *El dios de las pequeñas cosas* de la escritora de la India, Arundhati Roy y he sido vencida por las distancias culturales. El ejercicio de desterritorialización no acaba nunca y, en la medida en que insistimos en él, ganamos en potencialidad de comprender el mundo.

“Este espacio creado por la lectura no es una ilusión” sostiene Michelle Petit. “Es un espacio síquico que puede ser el mismo de la elaboración o la reconquista de una posición del sujeto”, he aquí la confirmación de una dinámica tan activa como la que se da en las relaciones humanas: no hay una inscripción pasiva de las ideas en la mente del lector o lectora, sino un encuentro que supone apropiación, antagonismo, interpretación, fantasía, más todavía cuando se trata de la lectura literaria (a la que me voy a referir después). La lectura de construcción del lector, por excelencia.

Si quienes estamos persuadidos de cuánto ha aportado la lectura literaria a nuestras vidas no podemos convencer a otros de esos bienes, deberíamos concluir que ya no es tiempo de polemizar con la tecnificación y la imagen triunfadora en los gustos contemporáneos. Ahora se trata de convivir y armonizar entre la lectura de páginas y de pantallas, de ensayar la atención múltiple a los medios, en una juventud que siempre responde al estímulo inteligente y seductor. No desoigo la teoría de Giovanni Sartoris sobre el *Homo Videns* y me inclino por aceptar que la lectura lingüística ejercita y consigue el superior efecto de ascender hacia los graduales niveles de abstracción de que es capaz la mente humana; sin embargo, reunirse con la lectura de la imagen es inútil y obsoleto. Como decía, ahora debemos dosificar y armonizar.

¿Leer literatura? ¿para qué?

Durante los siglos del dominio español, no pudieron ingresar novelas a las colonias latinoamericanas, por considerárselas lectura perniciosa. A las mujeres del siglo XVIII se les prohibía leerlas porque se le atribuía a esos textos el poder de alimentar la imaginación femenina, ya de por sí desatada. Si bien literatura es mucho más que narrativa, siempre ha habido productos prestigiados, con noble aureola —qué, si no, la épica, expresión de apoyo a muchos totalitarismos—, así como ha habido los libros de la calle, los malsanos, los de mala influencia. De estos últimos, los vinculados con el populacho, con la vida privada, con los sentimientos más íntimos, ha emergido un aluvión de testimonio y exploración de la vida. Lo que preferentemente leemos hoy proviene de esos cauces desprestigiados: el gusto por la aventura personal, el escarbamiento de intimidades, la proliferación de historias posibles en los mundos más distantes y hasta fuera del universo conocido. Nos gusta imaginar quiebres en el pasado humano para pensar en lo que pudo haber sido si una variante por mínima que fuera se hubiera colado entre los incidentes, es decir, la llamada literatura utópica. Todo esto porque, a pesar de que se ha ensanchado el horizonte vivencial del ser humano, en el fondo, en la específica realidad de cada uno, nos movemos en territorios muy reducidos. Descuidados del concepto de calidad de vida, optamos por un tipo de existencia que nos encierra en oficinas, en aulas, en salones de celebración, donde paseamos entre los mismos rostros cada noche, con un vaso de licor en la mano.

Esos escenarios estallan, se multiplican, toman los más variados paisajes, cuando abrimos la página de una novela. Sin darnos cuenta, ejercitamos los más específicos derechos culturales. Leyendo narrativa —aquellas ficciones más próximas a la dimensión humana— satisfacemos la inclinación por conocer —la historia, la geografía, el futuro potencial del mundo—; leyendo narrativa nos

apropiamos de la vida concreta y de la posible a costa de imaginar cómo fue, de soñar cómo será; leyendo narrativa “peleamos” con los autores y, en nuestro derecho a disentir, ponemos en práctica nuestro espíritu crítico.

¿No sería este resultado el que llevaba a las autoridades patriarcales a combatir la lectura de las mujeres, en los siglos pretéritos? ¿No se habrá juzgado “espíritu fantasioso” lo que en verdad era más bien la energía rebelde de las mujeres, acopiada del modelo de personajes femeninos transgresores, aunque recurrentemente castigados?

He aquí, entonces, uno de los efectos más notables de la lectura literaria. La contribución al levantamiento de una clase de personas que encuentra un valor en romper fronteras mentales para pasearse por el mundo, para conocer todos los saberes, para encontrarse con todos los vivientes del mundo e interesarse, respetuosa y abierta, por lo diferente. Del personaje al ser humano hay poco trecho. De los libros a la vida el paso siempre ha sido fluido.

La feminización de la lectura y la escritura

Pienso en Virginia Woolf buscando su mítico “cuarto propio”, en Jane Austen escondiendo bajo el tapete sus escritos ante el ingreso brusco de sus bulliciosos sobrinos, en la ecuatoriana Eugenia Viteri, velando más por el silencio creador de su marido escritor antes que por el de ella, también escritora. Son autoras que primero leyeron mucho, antes de dar el paso a su propia obra en un momento dado. ¡Cuánto de femenino no hubo en la actitud de todos los que hemos leído con admiración durante todos los tiempos! Leer y escribir, a fin de cuentas, son actividades de pasividad física, de apertura hacia el estímulo externo (propia del individuo “rajado” que, según Octavio paz es por excelencia la mujer), del retiro solitario y si-

lencioso, que practicaron hombres “especiales” poco proclives a la acción, a pesar de que para el Quijote el ejercicio de las letras y las armas haya sido posible en un armónico paralelo. Esos hombres de escritorio rompieron el esquema de la masculinidad activa (aunque su pluma haya sido un pene metafórico, según la visión de las autoras Gilbert y Gubar, en su estudio revolucionario *La loca del ático*) y protagonizaron otra clase de luchas: la del pensamiento, cuando le salió al paso a otro ajeno, en el más feroz combate intelectual. Hombre de letras, contemplativo, pensador, calza con el esquema que se tenía de la feminidad.

Por tanto, en el fondo, siempre he defendido la necesidad de una actitud “femenina” para vivir junto a los libros. De una capacidad de diálogo con una misma, de una serena y diaria mirada al espejo, no para embellecernos sino para apreciar que la condición humana se cifra en nosotros y nosotras, y se *refuerza*, precisamente, cuando identificamos en los rasgos del otro u otra, los propios. Las mujeres aprendemos primero a utilizar el idioma y nos sentimos tan cómodas en él, tan sutiles ejercitantes, que aun en las más recientes creadoras no requerimos demasiado del insulto, de la violencia verbal, le buscamos —como diría Marguerite Duras— unas palabras huecas, unas palabras úteros donde resuene y se multiplique la significación, como la vida.

Hoy que queremos abrir toda clase de linderos, planteo que en el establecimiento de un mundo binario masculino-femenino que ha empezado a intercambiar roles y posturas, la tesis de la “feminización de la lectura y la escritura” prenda fuego y se propague como una invitación a arder todos en la misma hoguera. Hace dos años, alumnos que seguían uno de mis cursos investigaron en librerías de Guayaquil lo que ya se conocía como dato de la realidad española: el mayor número de compradores de libros son mujeres. De una ligera constatación en el crecimiento de grupos de lectura, de clubes, de asociaciones interesadas en seguir cursos, de asistentes

a presentaciones y congresos literarios, también se podría deducir que la mayoría de lectores también son femeninos. Entonces, en el balancín de la historia las mujeres nos hemos convertido en sabias utilizadoras de la soledad y el silencio. La invitación se hace hoy a la inversa: vengan a leer y a escribir con nosotras.

Guayaquil, 15 de abril de 2003

¿CRITICAR O CENSURAR?*

¿Por qué será que pocos reciben bien la crítica? ¿Será que le hemos echado encima solamente una significación negativa (la segunda del diccionario) y por eso analizar en detalle los fenómenos suele parecer una acción que se emprende con ceño fruncido y lápiz rojo? Y no hay tal cosa de manera exclusiva. La intención que mayoritariamente conduce a un experto a emitir su valoración sobre una obra es positiva. Qué bueno sería que buen número de las piezas que se consumen —si no, todas— fueran merecedoras de elogios, de aceptación apasionada. Con ello, sale ganando toda una comunidad.

Mas, como decía el maestro mexicano Alfonso Reyes, la crítica es una aguafiestas que actúa a contrapelo de la farra que es la creación de cualquier cosa. Cuando el hacedor entrega un producto lo hace lleno de buenas intenciones y lo pone a circular para que los demás participen de su alegría. Lastimosamente ese tránsito está poblado de otros pareceres que pueden ser muy diferentes al propio y conflictuar la mirada del autor. Esto querría decir que la autocrítica debería ser severa para que, en momentos de construcción, el producto se depurara con énfasis.

El verbo censurar también contiene dos significados contrapuestos —por eso, el diccionario no es siempre instrumento favorable a algún específico punto de vista—, “formar juicios de una cosa u obra” o el temible “corregir o reprobar algo a alguien”. Mientras la primera es la aceptación que utiliza la crítica de arte, al expresar jui-

* *El Universo*, Guayaquil, 7 de noviembre, 2024. Internet.

cios estéticos de valor, la segunda es el pronunciamiento ideológico que constriñe las libertades de consumir determinadas creaciones, como las que utilizaron los aparatos censores del gobierno de Franco, en España, o los de la Rusia estalinista, que solo aprobaba obras dentro del realismo social.

Sé que, en nuestro medio, la labor de la crítica literaria —la que yo practico— es limitada y tiene poquísimos medios de expresión. Las monografías y tesis de graduación de las carreras literarias, comúnmente se quedan encerradas en sus ámbitos. Por eso es tan minoritario ese discurso paralelo que es la crítica y que esperan los autores para recoger los pensamientos suscitados por sus historias, poemas y obras de toda índole. Los lectores también tienen interés en esos textos que les ayudan a comprender y valorar piezas que ya han leído o están por leer.

Lo digo porque me ha ocurrido: no es bueno que el autor discuta con el crítico sobre una obra específica. O que los amigos sean los primeros lectores y presentadores de los libros. Casi siempre —sin hablar de las excepciones— esas opiniones van cargadas de subjetividad, de aliento poco situado en los textos y más en las intenciones. O en la vanidad personal que quiere sobreponer un punto de vista sobre otro. Como dice el dicho “no se puede estar en la procesión y repicando las campanas”: cada autor ama su obra, le ha dedicado tiempo y esfuerzo, así como los amigos lo han visto luchar contra las palabras, centrado en un proyecto; cómo desalentarlo con opiniones adversas.

La crítica requiere de distanciamiento, algo de esa imposible objetividad humana y no ejerce censura. La circulación de mano y de lectura conseguirá, a lo largo del tiempo, que las obras sobrevivan o no. Porque tienen que superar esa crítica mayor que se llama historia.

**DEL CUENTO ECUATORIANO
Y SUS CONTORNOS**

EL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS*

Introducción

El presente trabajo se concibió con la idea de trazar una visión panorámica del desarrollo del cuento ecuatoriano de los últimos treinta años. El propósito de ver el fenómeno global más que la tarea individual de cada escritor señala objetivos y límites a la tarea, impone agilidad y ahorro de datos minuciosos y, por último, le da categoría valorativa a la selección de autores y obras.

Consciente de ello, he llevado adelante la investigación —con demasiada rapidez, por cierto— sabiendo que en mayor espacio y con más tiempo, se podría argumentar más caudalosamente para sostener los criterios que se esgrimen. Me he atenido al orden de aparición de las obras más representativas de las tres décadas indicadas, dejando para otro sitio la discusión sobre los métodos de periodización literaria, que hubieran distraído la atención que nos reclama el específico territorio de esta ponencia.

Los puntos de vista empleados para hacer el seguimiento del género y opinar sobre las obras, son los ya muy usuales en el trabajo del comentario de textos, es decir, la observación valorativa del empleo de los elementos caracterizadores de la narración breve, las habilidades en el manejo de las técnicas y el engarce armonioso de

* Se publicó en *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)* (Quito: El Conejo/Hoy, 1983), pp. 41-68.

lo formal con una visión del mundo que le sea correspondiente. De mi experiencia como profesora de literatura, tanto de Educación Secundaria como Superior, puedo testimoniar que la observación de esas características hace interesante el estudio de la literatura y enriquece la capacidad crítica del lector común.

Apuntes teóricos

No es tiempo ya de discutir si el cuento es un género menor de la narrativa o si depende de la novela de tal manera que se justifique su existencia en relación a ella. Si bien Kayser sostiene que “(el cuento) dista tanto de constituir un género en sí”,³ creemos que es criatura con plena independencia y con tal venerable antigüedad, que la discusión se da -a estas alturas de la ciencia literaria- por descartada.

Sin embargo, vale insistir en las características estructurales que lo conforman y que lo rescatan como género autónomo. Expresión de la narrativa en prosa, su existencia ha estado ligada a contextos literarios mayores o se lo ha juzgado y descrito en relación con la novela, reduciendo su esencial identidad a problemas de extensión, pero “el cuento es construcción y comunicación artística de una serie limitada de acontecimientos, experiencias o situaciones conforme a un orden correlativo cerrado que crea su propia percepción como totalidad”.⁴

Es cierto que el cuento no crea un mundo objetivo completo como la novela, sino que ofrece un núcleo terminado de vida de tal manera que su constituyente interno principal es la aglutinación y el externo, la sugerencia. Expliquemos. Al elegir como material narrativo un suceso, una situación, una experiencia; su estructura

³ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, 1972), p. 489.

⁴ Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario* (Madrid: Cupsa Editorial, 1978), p. 11.

descansa en una condensación de elementos que lo vincula a los efectos de intensidad y casi temporalidad pura de la poesía; la organización de esos elementos, aunque no fijada preceptivamente, tiene su carácter propio de asociación y correlación cerrada. Participa entonces con el poema en su posibilidad de comunicar un “acontecer y una experiencia en intensa condensación emotivo-intelectiva, donde se ofrece la imagen sintética de una realidad visible o invisible apresada en una instancia única”.⁵

También el cuento es arte para la sugerencia de tal manera que su lectura implique un trabajo del lector a partir de los elementos evocadores de la realidad, con el mínimo detalle posible. Así, todo cuento es un camino, en cuya mitad nos vemos colocados de pronto. ¿Dónde empezó? La aprehensión de ese comienzo implica un trabajo. Más en esa operación intelectual que es el arte contemporáneo, tanto para el autor como para el lector.

Naturalmente, los elementos de la épica —narrador, personajes, espacio-temporalidad— subsisten en él, usados con la técnica que elija su autor en este tiempo de experimentaciones, cambios que necesita la narrativa para expresar la cada vez más compleja visión del mundo de nuestra contemporaneidad. Todo esto a través de una elección lingüística tal, que tenga el poder suficiente de transmutar la realidad y convertirla en esa nueva realidad (la literaria) capaz de subsistir por sí misma. “Invención narrativa o invención idiomática conjugadas constituyen la totalidad estructural temático-expresiva del mensaje del cuento”.⁶

⁵ *Ibid.*, 15.

⁶ *Ibid.*, 15.

El cuento ecuatoriano

En el Ecuador el cuento se cultivó a partir de que la literatura fue acercándose a la realidad. Todos sabemos que las obras a las que Juan León Mera llamó “novelitas”, son relatos identificables hoy como cuentos, y que el artículo de costumbres, tanto en su versión serrana como costeña, ofreció los elementos en germen para trabajar más tarde el cuento.

La arrancada inicial de la generación del treinta se dio a partir del cuento (sin embargo, no hay que olvidar que el verdadero padre del cuento ecuatoriano contemporáneo, Pablo Palacio, publicó su primera obra antes de *Los que se van*, exactamente en 1927). A pesar de que tanto *Un hombre muerto a puntapiés* como *Los que se van*, marcaron el inicio de dos caminos de enormes perspectivas para el cuento ecuatoriano, el primero no encuentra inmediata repercusión (de allí la condición íslica de Palacio), mientras el segundo se multiplica rápidamente en numerosos ecos en lo que se llegó a conocer como el realismo ecuatoriano.

El cuento ecuatoriano a partir de la década del 50

Sin considerar un rígido método de periodización, ni una particular manera de aproximación sociológica a la literatura, la relación cuento y sociedad es insoslayable. Los autores de la generación del treinta creyeron participar de manera activa en la problemática social de su tiempo, mostrando las grandes lacras del hombre rural especialmente, insertándolo en un marco de explotación, miseria y pasiones desatadas. El Ecuador de entonces era un punto apetecible en la pugna del imperialismo extranjero, mientras las ambiciones gobiernistas lo minaban por dentro. “Los grupos migrantes continuarán llegando en oleadas a las ciudades, principalmente a

Guayaquil, conformando vastos sectores subproletarios o semiproletarios”,⁷ situación que daba a los escritores un amplio margen de observación para sus intenciones de crear una literatura de denuncia. El contenido de esas obras engendró la forma, dando como resultado una literatura biplánica, superficial y esquemática.

A partir de 1950 hay un cambio de actitud en el cuento ecuatoriano. Los jóvenes autores se propusieron superar el realismo social, a pesar de que llegaban a la creación bajo el signo de esa influencia. Así, la publicación de *Diez cuentos universitarios* en Guayaquil, en 1953, entrega una primera muestra de las intenciones del cambio. Cinco escritores todavía vinculados a las aulas de la universidad señalan perspectivas a desarrollarse más tarde. La relación de ellos con la generación a la que quieren superar es, en esa obra, todavía demasiado visible. Narradores omniscientes, personajes de simplificada psicología, preferencia por ambientes urbanos, pero con desplazamientos hacia costa y campo.

Estos autores responden a una sociedad en la cual una aparente estabilidad política, comprobada en tres presidencias de, hasta cierto punto, pacífico desenvolvimiento (Plaza, Velasco y Ponce), se materializa en empresas desarrollistas con asesoramiento norteamericano, estabilidad que ayuda a poner protectora distancia con el descalabro territorial de 1942 y su secuela de humillación y derrota. La década del 50 se presenta entonces aparentemente positiva: economía sin altibajos llamativos (estabilización del costo de la vida, incremento de las exportaciones nacionales), gran desarrollo de las ciudades principales y crecimiento notable de la población de la Costa, con incorporación plena de la pequeña burguesía, ahora en colaboración con la clase económicamente más poderosa. La

⁷ Patricio Martínez, *Las raíces del conflicto* (Guayaquil: Centro de Publicaciones de la Universidad Católica, 1980), p. 85.

izquierda pierde combatividad en un receso de connivencia con los respectivos gobiernos.⁸

En armonía con estos datos de estricta fuente histórica, los escritores iniciaron una transformación que no supieron encarnar plenamente en una obra que la testimonie. Esta opinión no menoscaba los cambios que gradual y lentamente ascienden desde esas fechas hasta el advenimiento del auténtico cuento ecuatoriano contemporáneo. De los cinco autores de *Diez cuentos universitarios*: Walter Bellolio, Alsino Ramírez, José Martínez, Eugenia Viteri y Pedro E. Sorroza, ninguno de ellos se ha mantenido como activo escritor de cuentos. Ramírez se dedicó a la novela, Martínez Queirolo al teatro, Bellolio sufrió una muerte temprana, Eugenia Viteri hace ocasionales asomos literarios y el último no volvió a figurar en la creación nacional. Los cuentos de ese entonces llevan adelante una trama de acontecimientos, con personajes de clase media, con profuso uso, de diálogos (Bellolio), o gran carga descriptiva (Martínez Q.). Solo Alsino Ramírez se lanza a la gran aventura interiorista en la cual los anhelos de justicia o de grandeza se proclaman pero no se encarnan en nada.

En una mantenida vocación literaria, Ramírez entrega en 1962 su primera colección de cuentos, *La perspectiva*, donde demuestra mayor habilidad de narrador, con un ahondamiento en el instrumento preferido por este autor: el escarbar psicologista en todos los planos interiores, prefiriendo ya el uso de la primera persona que le permite matizar de mejor manera ese objetivo (como en “El doble” y “La caída”, este último con complejo personaje femenino). Las posibilidades semánticas del idioma incursionan en la ambigüedad, en el misterio, insistiendo en la dificultad de deslindar la realidad de lo imaginario, la vigilia del sueño

⁸ Agustín Cueva, *El proceso de dominación política en el Ecuador* (Quito: Editorial Voluntad, 1973).

El realismo había abierto tanto surco, que un hombre como Rafael Díaz Ycaza jamás ha podido —o ha querido— independizarse de él. Ya era un profundo poeta cuando ingresó al cuento en 1953, con la colección *Las fieras*, y continuó con *Los ángeles errantes* (1958), hasta conseguir el premio “José de la Cuadra” en su primera convocatoria con *Tierna y violentamente* (1970). Con una intención denunciadora que se diluye ineficazmente en un lirismo sentimental, capta leyendas, consejas y paisajes, hasta llegar a la eliminación esterilizante del mito al atribuirle una causalidad racional (como ocurre en el cuento “El tin-tin” de *Las fieras*). Su fidelidad a la narrativa del 30 lo lleva a utilizar imágenes y sintaxis de esos autores, y a manejar personajes esquematizados. En sus libros posteriores quiso enriquecer este elemento con introspección en primera persona, introdujo técnicas de movilidad cinematográfica (ver “La Soledad” de *Los ángeles errantes*) y multiplicó los escenarios urbanos, con una inclinación personal por hospitales y manicomios, en los cuales la comparación con los ambientes de fuera fluye tácita.

Pasando también de la poesía a la narrativa, César Dávila Andrade consigue frutos diferentes. Si bien su *Abandonados en la tierra* (1952) es un intento todavía sujeto al realismo social, ya en *Trece relatos* (1955) hay una verdadera transformación del instrumento lingüístico el que, a costa de imágenes del más alto cuño poético, consigue una condensación muy sugerente para los cuentos. Narración pura, equilibrio entre una temática de amplitud deslumbrante (mendigos, sacerdotes, comisarios, buhoneros, hasta la genial versión del cóndor suicida) y la más cuidadosa técnica. Naturalmente, el nivel lingüístico del narrador con el de los personajes mantiene una medida distancia. Todavía no es tiempo para mayor experimentación. La preferencia por lo rural y campesino, ubica a algunos cuentos de *Cabeza de gallo* (1966) en poblados y áreas abiertas, pero siempre con profundidad tal, que no se debilita la imagen del hombre y su lucha con la realidad, testimoniada desde adentro.

Otro hombre de la Sierra es Arturo Montesinos Malo (cronológicamente pertenece a la generación del treinta).⁹ De sus cuentos de corte tradicional, pero ya mucho más elaborados y fluidos que los del “Grupo Guayaquil” o los de Icaza, hay que apreciar un aporte interesante: la maduración y habilidad en el uso del punto de vista múltiple. El cuento “Arcilla indócil”; que le da el nombre al libro publicado en 1959 y que constituye su obra caudal en su faceta de cuentista (también tiene novelas), es una composición a muchas voces: diez personajes-narradores que dirigen su mirada sobre una persona que jamás se presenta a sí misma, y narran frente a un interlocutor silencioso, papel que inmediatamente asume el lector. Este recurso sí constituye un paso adelante en las diferentes maneras de narrar que enriquecerán al cuento ecuatoriano en las próximas dos décadas. Más tarde emplea el mismo artificio —aunque con modestia— Rafael Díaz Ycaza, en su cuento “La tierra sagrada”, de la colección *Tierna y violentamente* (1970).

Si bien es verdad que a Montesinos Malo le ocupa mucho la anécdota, lo que ocurre en sus historias —de allí esa fácil captación del interés del lector—, también supo enriquecer sus relatos con recursos precursores: trozos introspectivos en medio del decurrir exterior (“Dentro de la jaula”), la narración en primera persona que incorpora las respuestas del interlocutor (“Una sombra protectora”); hasta la utilización del silencio como procedimiento de arquitectura narrativa, al decir de Marisol Amar.¹⁰

⁹ Como se ve, el presente trabajo solo se atiene al orden de aparición de las obras, sea cual fuere la “generación” de los autores, es decir, se atiene únicamente al desarrollo de la literatura.

¹⁰ Marisol Amar, “La función del silencio en ‘Arcilla Indócil’ de A. Montesinos”, *Cultura* No. 3 (Quito: Banco Central del Ecuador, 1979): 191-96.

Los años sesenta

La relativamente estable economía del país de la década anterior es impactada en los años sesenta con la disminución de las exportaciones del banano y con el aumento del costo de la vida. El caudillismo sentó sus reales con Velasco Ibarra, quien subió dos veces al poder —con sus consecuentes caídas— en estos diez años. La Junta Militar que gobernó tres años concluyó la campaña anti-marxista, que se elevó para detener el prestigio de la Revolución Cubana, la que, principalmente entre los intelectuales y universitarios, levantaba polvaredas de entusiasmo y solidaridad. Hubo cárcel y destierro para algunos escritores y la literatura recogió —aunque con debilidad y esporádicamente— la agresión directa del sistema contra el pueblo.

Un caso sorprendente de publicación, al iniciar la década del sesenta, es el de Juan Andrade Heymann. Su libro *Cuentos extraños* (1961) nos revela a un escritor precoz —tiene dieciséis años en esa fecha— de alucinante imaginación, de pasmosa soltura estilística. Su manera de narrar constituye una subversión evidente contra todo el relato anterior, excepto con Pablo Palacio, de quien parece un discípulo directo. El cuento “La Venganza”, por ejemplo, es una narración ambientada en la Costa Azul, que se interrumpe para dar paso a una escena en Hong Kong (ironía a la sociedad dependiente y tecnificada), hasta terminar en una ciudad innominada con historia personalizada entre la estupidez y la fealdad. Lo repugnante, lo grotesco, lo cruel, son los ingredientes con los cuales en este libro también se desacredita la realidad, en medio de la burla mordaz y las fuerzas irracionales del hombre. Andrade Heymann ha publicado otros libros que no han conseguido mayor resonancia nacional, entre ellos, *El lagarto en la mano* (1965) que, en la opinión de Miguel Donoso Pareja, es “novela pionera en el logro de una actualización

expresiva de la narrativa ecuatoriana”.¹¹ Donoso sostiene que esta novela está cerca de *Débora y Vida del ahorcado*. Creemos que también los cuentos tienen esa evidente proximidad. De esta manera, Andrade Heymann se convierte en un importante eslabón en el seguimiento de las trascendentales consecuencias de la literatura de Pablo Palacio en la narrativa actual.

Si Miguel Donoso Pareja hoy opina —y con gran consistencia— sobre la literatura, él también es nombre que apuntala los cambios del relato contemporáneo—. En 1962 se conoció su libro *Krelko y otros cuentos*, y seis años más tarde, *El hombre que mataba a sus hijos*; relatos que traen consigo una nueva voluntad de crear, un distanciamiento del acontecer por el acontecer, en preferencia por lo que ocurre en la conciencia de los personajes (de allí la elección de la narración en primera persona); cuentos con finales inacabados, sugerentes, que confirman la estructura *in medias res* de esta expresión literaria. Donoso se ha mantenido como escritor de cuentos a pesar de su exitoso pero complejo ingreso a la novela.

De la cuentística femenina de la década (Eugenia Viteri con *Doce cuentos*, en 1963; Lupe Rumazo con *Sílabas de la tierra*, en 1964 y Violeta Luna con *Los pasos amarillos*, en 1969), es Lupe Rumazo quien sorprende con un cuento desconcertante y enigmático como “La marcha de los Batracios”; relato de lo más experimental, asumido como construcción arquitectónica concéntrica, en la cual se cuestiona desde hipocresías sociales hasta la soledad del escritor. Múltiples estilos se entremezclan —sátira a la retórica periodística— en el haz de miradas que cae sobre el poeta suicida. La pugna entre el narrador y el personaje se da en término de que el uno viva para que el otro empiece a morir.

Las otras dos autoras se quedan sujetas al realismo.

¹¹ Seminario dictado en la Universidad Católica de Guayaquil, enero de 1983.

La década del setenta

El quinto velasquismo no podía terminar sino con la misma tónica que los anteriores: caída del poder, ingreso a un gobierno militar que exhibió pomposamente el membrete de “revolucionario”. Se inicia un proceso de industrialización con intervención de las compañías transnacionales en el Ecuador y desembocamos en el *boom* petrolero. Pero las restricciones que impone al obrero la política laboral del presidente militar, las pugnas civilistas-militaristas, las visibles torceduras de la política petrolera, traen como consecuencias huelgas y paros trascendentes, junto con decisiones de abierta represión, como la masacre en el Ingenio Aztra, en 1977. La década termina con una bullada vuelta a la constitucionalidad y expectativas para el presente defraudadas.

Literariamente, en esta década se recoge el entusiasmo continental que vive América Latina a partir del brote colectivo de una literatura que busca su identidad, al mismo tiempo que su lenguaje (no podía ser una búsqueda por separado) y que los ha hallado. Es el gran momento de la literatura latinoamericana. Dentro de él, la narrativa lleva la vanguardia y sirve de resorte impulsor para que los escritores ecuatorianos definan lo que tienen que decir.

Para entonces, los escritores han madurado criterios políticos, filosóficos, históricos; aceptan que tienen que nutrirse con el estudio y la reflexión o trabajar en grupos que organicen y definan las iniciativas culturales. Nace así el Frente Cultural en Quito, que recogiendo la energía del tzantzismo, inicia una preocupación de definición y acercamiento a la cultura popular. Según el testimonio de Iván Carvajal, (el Frente) “abrió caminos hacia la producción literaria, hacia una conciencia crítica, fomentó la preocupación por la teoría”.¹²

¹² Iván Carvajal, “Mientras vigila el barómetro”, citado por F. Febres Cordero, *Retratos con jalalengua* (Quito: El Conejo, 1983), p. 131.

En Guayaquil, los autores han trabajado siempre más solitariamente, con menos sentido de grupo o de generación —exceptuando el hito del Grupo Guayaquil—. La aparición de Carlos Béjar Portilla, con dos libros en 1970 y un tercero al año siguiente, auguró grandes perspectivas al cuento ecuatoriano, perspectivas que se han cumplido. Béjar amplió la temática de nuestra cuentística y ensayó la narración de ciencia-ficción; de corrosivo humor y del absurdo. Con su libro ganador del José de la Cuadra de 1969 (compartido), *Simón, el mago* (1970), nos entrega un cuento compacto, en el que impera la situación, casi sin diálogos, brotando siempre de conciencias individuales comprometidas con los hechos, en una extraordinaria fluidez de expresión. El cuento final de esta colección, “Sebastián Engunga”, es un buen intento de creación de un espacio geográfico, de sello latinoamericano, con ribetes de magia marinera.

Osa Mayor (junio, 1970) y *Samballah* (1971) mantienen la riqueza temática del anterior, en sorprendente despliegue de originalidad. No puede decirse que la inclinación del autor por el futurismo, el esoterismo, por ambientar sus relatos en Japón, Estados Unidos o en escenarios no identificables, lo desatienden de su inmediata realidad. Al contrario, el poder de simbolismo y sugerencia es mayor mientras por debajo de la ironía intelectualista (ver “Tráfico” de *Samballah*) o de la historia en el siglo XXX (el extraordinario “Dulce Lactancia”, también de *Samballah*) subyace una crítica feroz a los modos de vida que los gobiernan y a los que puede encaminarse el ciego desarrollismo social. Simplemente, estos cuentos exigen una lectura diferente, la lectura re-constructiva de la estructura literaria y del desciframiento de su simbología.

Veamos ahora lo que el Frente Cultural hizo por nuestra narrativa, albergando en su seno a gente como Raúl Pérez Torres, Iván Éguez y Abdón Ubidia, y permitiéndoles ser, por medio de *La bufanda del sol*, una voz común, que reveló “preocupación por tomar

en serio la literatura, la poesía... pensar lo que es la producción literaria, la cultura”.¹³

Raúl Pérez Torres publica su primer libro de cuentos en 1970. *Da llevando* contiene ya elementos de esa agresividad, de esa intensidad exasperante que marca su progresión cuentística. Cuentos que comienzan por el enunciado lapidador de una tragedia que luego se nos desgrana con la precisión que exige esa característica inapelable del cuento: la economía artística. *Es que mi hermano se pegó un tiro...* de “Hojeada furtiva al diario de mi hermano” y “Yo, cuando pequeño, era marica”... de “El chico” son buenos ejemplos de la técnica del empezar in medias res, para lanzar la narración al vértigo de su final.

Tanto en el primero como en el segundo libro, *Manual para mover las fichas* (1973), se repite con insistencia agotadora la visión dominante del narrador pequeño burgués que se funde en un personaje joven, universitario, con tendencias intelectuales (el de “El marido de las señoras de las lanas” lee a Sartre, el de “Hojeada furtiva al diario de mi hermano” a Pasternak, el de “Lo inútil”, escribe versos), conflictivo entre su amor a una mujer —desgaste, represión, hipocresía— o su sensibilidad por los problemas de explotación y miseria que sufren los demás (ver “Divagaciones en torno de un asalto” y “A la Garza”). El discurso narrativo se constituye con el barbotear incesante del testimonio atropellado de la conciencia en crisis: desde el dolor físico por la tortura, hasta la enajenación cosificante o el flujo despiadado del pensamiento íntimo que contrasta con la conducta exterior. Buen rastreador de la psiquis humana, Pérez Torres enriquece su expresión para acercarse al habla coloquial, a la sintaxis del pensamiento.

Micaela y otros cuentos (1976) es ya un libro maduro. Su autor da un paso adelante en el manejo del lenguaje al narrar en primera

¹³ *Ibid.*, 133.

persona desde una conciencia proletaria en Micaela, a pesar de que a ratos el personaje dice cosas que su situación social no justifica: “Solamente su inconsciencia que también me quería”;¹⁴ pero en otras ocasiones la denuncia es acertada, como cuando el narrador presenta la versión de la guerra de independencia que maneja una mente alienada por la mitificación de la historia nacional.¹⁵ “Micaela”, su cuento más largo, se inscribe en un período de desencanto ecuatoriano, precisamente la década de los velasquismos, cuando el fallido presidente conseguía del pueblo reacciones como las del personaje: “yo lo miraba atontado, sin poder despegar los ojos de su dedo, la oreja de su voz, asustándome a ratos de una luz que contorneaba su rostro...”.¹⁶

Pasando por *Musiquero joven, musiquero viejo* (1977), con el cual consiguió el premio José de la Cuadra, Pérez llega a *En la noche y en la niebla* (1980), el libro que lo hiciera acreedor al más prestigioso galardón de América Latina, el premio Casa de las Américas. Sin embargo, no hay en este libro mucho recurso nuevo respecto de los anteriores: se mantiene la preferencia por la visión del narrador-personaje niño o adolescente (“Mi prima Martha”), la insistencia en la búsqueda de sentidos en la mujer mientras el contorno es deplorable y desolador (“U.S.A. que te usa”), las mezquindades aberrantes de la burguesía (“En un té de damas”). Lo reiterativo de la obra se manifiesta hasta en la opción lingüística de aprehender la realidad desde el lenguaje coloquial. Un punto importante en el rastreo al habla popular y su consiguiente visión del mundo, lo consigue en el cuento dedicado a Julio Jaramillo y su inserción en el ánimo del pueblo: “Rondando tu esquina”.

Es interesante reparar en lo que Raúl Pérez dice sobre el cuento: “El cuento para mí resulta un rayo, un descubrimiento, una presencia que nace de algo tangible o intangible, consciente o in-

¹⁴ Raúl Pérez Torres, *Ana, la pelota humana* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1978), p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, 110-11.

¹⁶ *Ibid.*, 104.

consciente, pero que de alguna manera ha golpeado mi sensibilidad y mi intelecto, y el cuento entonces significa una aventura y una búsqueda”.¹⁷ Que se justifique la extensión de la cita para incorporar esta definición —poética, al fin y al cabo— del género que estamos estudiando. Muestra de que el escritor contemporáneo se manifiesta no solo a través de un mundo de ficción, creado por él, sino que es capaz de regresar racionalmente sobre esa creación.

A Iván Égüez se lo vincula inmediatamente con *La Linares*, pero su trabajo en la cultura —más que en la literatura— lo ubica como un serio promotor de la nueva actitud del intelectual comprometido. Poeta y novelista, se pronunció a través del cuento también desde las páginas de *La bufanda del sol*, hasta que Editorial El Conejo publicó en *El triple salto* sus afanes como cuentista. Excelente faceta en quien es un narrador nato, y como sostiene Monteforte en el prólogo, “cada una de las obras (de los cuentos) representa un paso en el oficio, mi asombro constantemente renovado ante las formas concretas de la vida humana...”.¹⁸

Vale también el criterio de que a Égüez le interesa recuperar una picaresca para el cuento del Ecuador de nuestros días: El personaje desarraigado, capaz de incorporar el humor a una visión trágica de la vida, es el que campea por sus páginas, al menos, las dedicadas al ambiente del circo. La trapecista ingrata, el payaso traicionado, el enano dominador de mujeres, son sujetos de impresionante hondura detrás de su aparente subhumanidad. Égüez sabe crear personajes, en el reducido espacio del cuento, consigue pintarles los rasgos precisos que hacen de ellos seres identificables, de una sensibilidad desgarrada.

Un par de cuentos redondos, completos, de aquellos que sirven para demostrar una teoría del cuento, son “Gabriel Garboso” y “Gambito Gamboa”. Con perspectivas de narración ya muy usadas,

¹⁷ Raúl Pérez Torres, “El cuento ecuatoriano contemporáneo” (*Posdata*, No. 5 y 6, Quito, 1982).

¹⁸ Mario Monteforte T., prólogo a *El triple salto* de Iván Égüez (Quito: El Conejo, 1982), p. 13.

pero absolutamente eficaces como elección para el objetivo de cada uno. En Gabriel Garboso se narra desde un tú judicial que reconstruye el melodrama de la mentira del chofercito y su engaño a la chiquilla que también colaboró en la invención de la mentira total. En “Gambito Gamboa” la sugerencia redondea el relato desde todos los ángulos, al punto que las significaciones asaltan, maravillan al lector. La narración en primera persona del plural solidariza al grupo obrero y sirve como elemento de afirmación de un espíritu colectivo que quiere primar en el cuento. Se interrumpe el recurso para dar paso al discurso personal de *Gambito Gamboa*, a través del cual emerge esa personalidad singular —una más en ese derroche de seres vivos que son los personajes de Égüez— capaz de interpretar la intención de la empresa al colocar enigmáticamente la efigie del Jefe de Personal a la entrada de las salas de máquinas. ¡Argucias del sistema! Argucia de un buen narrador: sugerirlo todo sin afirmar nada.

Ahora bien, algunos de los recursos del autor de *La Linares* se mantienen: la enumeración descriptiva, la hipérbole sobre lo cotidiano, la captación del “espíritu” de la ciudad en sectores y costumbres, la ironía tragicómica con que se resuelven las relaciones humanas.

Iván Égüez, con un solo libro de cuentos, impone su dominio del arte de narrar y deja expectativas sobre lo que él debe continuar escribiendo.

Quien también merece un sitio en esta visión panorámica del cuento ecuatoriano de los últimos treinta años, es Abdón Ubidia: su libro *Bajo un mismo extraño cielo* (1979) nos llega en un circuito semejante al de Égüez: de *La bufanda del sol* a una publicación (hasta hoy). Lo que demuestra que el escritor de ahora es mucho más exigente consigo mismo que el de los años anteriores. Por eso, a primera mirada sus relatos son obras trabajadas, en las cuales, el cuidado, la medida, han puesto su nota dominante.

En Abdón Ubidia, la narración se presenta lenta, minuciosa, con características de narración novelesca dada su morosidad, impregnada de un tono reflexivo del cual participan narradores y personajes. “La clase media tiende a uniformar sus gustos y a la vez a disimular su uniformidad”,¹⁹ dicho por un narrador-personaje, luego de informar que su amigo observa curiosamente su hogar, no es enriquecer la narración con los signos de la vida —en el mundo de la ficción— sino fijar un significado único, una denotación excluyente de cualquier otro sentido.

Muy pocos cuentos adquieren el ritmo de la intensidad en el apretado conjunto del acontecer impactante. En “La persecución”, un indígena, huasicama de hacienda, es testigo oculto del levantamiento que extermina a sus patrones; con la niña de la casa en los brazos huye monte adentro, hacia la ciudad; cuando parecen conquistar la salvación, lejos de los peones asesinos, ataca sexualmente a la joven, ella escapa, pero es alcanzada y victimada por el indio embrutecido. He aquí un cuento en el cual la descripción está al servicio de crear un ambiente de expectativas y terrores, lleno de imágenes sonoras y movilidad cinematográfica. Cuento que llega a un clímax y desciende catárticamente a un punto de desenlace. Lo mismo puede decirse del magistral “Tren nocturno”, verdadera joya de la colección, en el cual la “objetivación de lo inasible,”²⁰ la tangibilidad de la angustia y la soledad no pone en desmedro la carrera desbocada de emociones que precipitan la fuga simbólica de la protagonista.

En cambio, a los cuentos “Ciudad de Invierno”, y “La Gillete”, les interesa más crear esa especie de telaraña silenciosa que es la conflictividad mental que restringe la tensión a luchas internas, no verbalizadas sino en el fluido —hasta en ese caso, lento— del

¹⁹ Abdón Ubidia, *Bajo un mismo extraño cielo* (Bogotá: Círculo de Lectores, 1979), p. 71.

²⁰ Alfredo Pareja Diezcanseco, prólogo a *Bajo un mismo extraño cielo*, p. 7.

pensamiento. Y esta tendencia ocupa demasiadas páginas que en la economía del cuento deben dedicarse a la dialéctica de la acción.

Los problemas y personajes —en su mayoría pequeño burgueses— sacan a la luz algunos de los trasfondos de la cotidianidad: la relación de la pareja en la cual la mujer juega el papel protector-dominante; el sustento anímico del escritor que revitaliza su creatividad a costa de un sentimiento, a veces oportunista; la falsa cara del progreso social y económico del Quito de los setenta. Porque es la ciudad de Quito, la que subyace detrás de la maraña de mezquindades humanas, la que respira y unifica lo singular en los cuentos de Abdón Ubidia.

Insistimos: el estilo narrativo de Abdón Ubidia dará mejores frutos en una novela.

Un autor que hizo conocer su primer libro de cuentos hace pocos meses es Javier Vásconez, pero tomarlo en cuenta en este trabajo es exigencia de estricta justicia. *Ciudad lejana* es obra de enorme resonancia en una historia del relato ecuatoriano. En este campo de la literatura, cada vez más estreches para la novedad, *Ciudad lejana* aporta otro ángulo, de visión para hacer más completa la radiografía de una ciudad: Quito. Quito en dos tiempos: el del pasado, de glorias detenidas en palacios de pesados cortinajes y lustrosa cristalería y el del presente, donde los restos de ese oropel solo huelen a polillas y descomposición. Por tanto, en el libro de Vásconez se pasean los fantasmas y los hombres, en medio del grotesco aquellarre de la sobrevivencia, entre los manotazos de la decrepitud.

Dueño de un estilo agresivo, en el cual, la imagen poética puede ser vehículo del más fino lirismo o catapulta escatológica, Vásconez consigue crear un ambiente donde queda al desnudo un tipo de marginación, la marginación de la aristocracia que, al decir de Laura Hidalgo, expone en esas páginas, su cadáver descompuesto.²¹

²¹ Laura Hidalgo, “*Ciudad lejana*”, *Posdata* No. 7 (Quito, 1982): 68.

Aferrados a la memoria, distante del presente en la huida mental de la evocación, los personajes reconstruyen, reiterativamente, un tiempo de generales condecorados, madrugadas musicales y miserias sublimadas.

El libro acoge el cuento premiado por la revista *Plural* de México, en 1980, “Angelote, amor mío”, cuento de los más valientes y descarnados de los últimos tiempos, azote para la hipocresía, cuestionamiento profundo a la terrible síntesis de ingredientes saludables y malsanos, que es cada conducta humana. Lo cotidiano parece brotar en los cuentos de Vásconez detrás de la milagrosa frase de Dostoyevski: “No hay nada más fantástico que la realidad”. De esa realidad, que por recóndita y enmascarada, parece inexistente, emergen Jacinto, el pederasta; el Canónigo Hurtado, Comisario de la Inquisición; la fantasmal Marquesa...

A pesar de que se cuentan desde diferentes perspectivas de narración, de que se invierte en algunos la secuencia espacial y temporal, no son cuentos agudamente experimentales. Se sostienen por la energía y violencia de su lenguaje, y por su amplia y bien ensamblada organicidad.

Cuenca también es un foco de creatividad literaria. Desde las universidades, pasando por los talleres literarios, o ya sea por iniciativa personal, los escritores actuales han redoblado la tradicional entrega de los cuencanos a la literatura. La publicación de *Selección del nuevo cuento cuencano*, hecha por la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en 1979, nos puso en las manos lo más representativo de su cuentística, que por sus características se inscribe perfectamente en la línea de los autores que hemos comentado a lo largo del presente trabajo. Como apunta la prologuista del libro,²² son cuentos con tendencia a la interiorización y al manejo de símbolos, preferencia por el antihéroe de contexto urbano, por el monólogo

²² María Rosa Crespo, *Selección del nuevo cuento cuencano* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1979), pp. 7-18.

interior como ventana del inconsciente, etc. Esta antología recoge relatos de: Eliecer Cárdenas, quien tiene ya tan sólido puesto en la novelística de hoy; Jorge Dávila Vásquez, Oswaldo Encalada, Nelly Peña, Iván Petroff, David Ramírez y Juan Valdano, premio José de la Cuadra.

De entre los valores de todos ellos, surge con definición propia Jorge Dávila Vásquez, cuya carrera literaria tiene ya el caudal de la vocación realizada. Poeta, novelista y hombre de teatro, crítico agudo cuando se pronuncia en este territorio y apasionado profesor, presenta su faceta más prolífica en el campo del cuento. Sigamos su derrotero. Empezó con *El círculo vicioso* (1977) e inmediatamente lanzó *Los tiempos del olvido* (1977), aclarando que son cuentos de tres años atrás. Un tomo compartido con Eliecer Cárdenas en la colección Letras del Ecuador de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, es *Narraciones* (1979), *Relatos imperfectos* (1980) que recopila, obra ya conocida pero que agrega seis cuentos nuevos (publicados solamente en revistas). Por último, en el mismo año consigue por segunda vez el Premio “Aurelio Espinosa Pólit” con *Este mundo es el camino* (1981).

Los tiempos del olvido organiza su redonda plenitud en torno de una familia provinciana que se marchita entre muertes físicas y espirituales. Impresionan unos relatos en los cuales nunca aparece un narrador para pintar escenarios, escarbar psiquis o darle paso a los personajes. Ellos llevan con sus propias voces el conjunto de cuentos como si pusiéramos a correr una cinta grabada. Sin embargo, esas voces van desgranando las tormentas interiores, las represiones sofocadas, la lucha de las influencias. Monólogos superpuestos, fragmentarios, que el lector tiene que integrar en el mosaico total que es el libro. Desde entonces, refinando el estilo, ampliando el radio de observación, Dávila ha puesto a sus cuentos detrás de la meta de los narradores quiteños, de la de Velasco Mackenzie en Guayaquil: captar una ciudad, rotar de círculo en círculo: familia; barrio, sociedad. De allí lo oportuno de ese título,

El círculo vicioso, libro de incisivo rastreamiento de la vida urbana. Si hay un elemento que domina en la atmósfera de esos cuentos es la represión. Existencias mediocres, detestables en su estrechez, en su hipocresía, en su oscuridad. Y contadas con una precisión y una economía que los cuadros nos sorprenden con la rapidez del flash fotográfico. Si Dávila se diera a sí mismo un poco más de espacio para sus historias, tal vez conseguiría dejarnos con verdadera sensación de “completud”.

Entregado a los personajes de la ciudad, los ha podido pintar desde diferentes perspectivas: la del niño que no puede comprender el mundo adulto; la del adolescente buscando crecer en el amor; la del hombre maduro, vegetando en la quietud y la desesperanza. Y, cosa notable, es un buen conocedor del espíritu femenino. Desde la misma *Maria, Joaquina en la vida y en la muerte* (1976) demostró cómo podía presentar a la mujer. Así, mujeres muy distintas desfilan en sus obras, de manera convincente. Ese seguimiento temporal de la visión humana puede apreciarse mejor en su último libro *Este mundo es el camino*.

Naturalmente, Guayaquil también está representada en el cultivo del cuento de los años setenta. Y el narrador joven que merece mencionarse en primer lugar es Jorge Velasco Mackenzie; la calidad de sus tres libros de cuentos así lo justifica.

Lo primero que publicó fue *De vuelta al paraíso* (1975) siguió con *Como gato en tempestad* (1977), hasta llegar a *Raymundo y la creación del mundo* (1979). Entrega a la literatura disciplinada, constante, estudiosa, lo hace un hombre de opiniones sólidas a más de un poderoso fabulador.

En su primer libro Velasco Mackenzie exhibe una actitud de búsqueda: de temas, de personajes, de estilo. Por tanto, es un libro diverso que se sostiene en una voluntad de crear más que en una necesidad de decir. Ya hay buen uso de una narración fluida, apretada, capaz de equilibrar la descripción de lo exterior con buena óptica y el seguimiento interiorista de los personajes (véase “Ae-

ropuerto”, que temáticamente se inscribe en una preocupación de algunos autores de los últimos veinte años: el éxodo esperanzado a los Estados Unidos). Con aceptable poder elíptico los tiempos se asaltan, los planos se fusionan, para llegar al final justo y sugerente que el cuento necesita.

Cuentos vinculados a un hecho histórico concreto como la huelga universitaria de 1969 y su saldo de estudiantes muertos —hábil movilidad entre la realidad y el delirio, en el cuento “La operación”— a un espacio de inmediata identificación como el Cerro del Carmen y su vida celular, ponen a Velasco en la misma línea de Ubidia, Pérez y Dávila Vásquez: retratar una ciudad, aprehenderla en atmósfera, ánima, estampa física.

Al alumbrar su segundo libro, Velasco ha crecido. Ha conseguido delimitar mejor el terreno que le interesa porque de allí emergen sus mejores relatos. “Ojo que guarda” es una pieza brillante de concisión, de ritmo mantenido en el barbotear del discurso solitario. La chiquilla que es exhibida hasta que llegue el momento oportuno para venderla —Eréndira guayaquileña— es un producto de la marginalidad social que a este escritor, conocedor del lumpen y su abandono, le sobrecoge. Gustador de la juventud, Velasco como sus compañeros de generación, prefiere los personajes jóvenes adolescentes y los presenta desde su propia conciencia alborotada (véase “Socorro Humphrey”, “Hacia la noche”).

Con estos antecedentes, *Raymundo y la creación del mundo* permitió expectativas que se cumplieron. Sus personajes siguieron saliendo de ese sector que ha hecho un arte de la habilidad para sobrevivir, muy ligados en conducta y sensibilidad a la agresividad sentimental del hombre costeño. Sector que se multiplica ferozmente dadas las condiciones socioeconómicas del Ecuador de la última década. Pero Velasco no se ha detenido solamente en el personaje urbano. Su tercer libro incluye una especie de saga menor con cuentos dedicados a Lomas de Sargentillo, pueblo olvidado, con

su cuota de magia, de polvo y de silencio, que no dejan de tener alguna afinidad garciamarquezca, pero que nos recuerdan que la vida rural no quedó agotada con la obra de la generación del treinta.

Jorge Velasco es de los narradores guayaquileños que ha incorporado con mejores resultados el habla popular a la narración. Sin caer en los extremismos de Edwin Ulloa en *Yo tenía un vecindario de película mexicana* (1981), Velasco dinamiza, convence desde la jerga y la sintaxis del lumpen guayaquileño de los setenta, por la elección medida y la ubicación justa del término popular, multiplicando las connotaciones a partir de la armonía sincrónica del lenguaje.

En una revelación de organicidad inusual, hoy Velasco da coherencia total a su mundo narrativo, trazando un puente entre sus libros de cuentos y su excelente novela *El Rincón de los Justos* (1983) en materia de personajes y ambientes, pero respetando a cabalidad las estructuras de cada expresión literaria.

De las últimas publicaciones de Guayaquil, tal vez, solo caben expectativas. Edwin Ulloa puede enriquecer su laconismo y evitar el lugar común; Raúl Vallejo, madurar su visión del mundo —lo juzgamos desde *Daguerrotipo* (1978)— y los Talleres Literarios, entregar narradores pulidos y no titubeantes. De Aminta Buenaño —después de su ambicioso y logrado “Mamaisaura”, Premio Jauja, 1979— se puede esperar el estallido de la gran voz femenina, Permanentemente apagada en la producción literaria (pese a los esfuerzos por sostener lo contrario, con libros como *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos* (1982) del norteamericano Michael Handelsman). Que esa expectativa no se interprete como presión porque creemos, como Javier Vásconez,²³ que en Ecuador algunos escritores se apresuran a publicar una obra inmadura.

De Loja es indispensable tomar en cuenta a Carlos Carrión. Su actividad de narrador no es reciente; desde su estancia en España,

²³ F. Febres Cordero, *Retratos con jalalengua*, p. 90.

donde obtuvo su doctorado en letras, empezó a destacar tanto en la novela como en el cuento. Su libro *Ella sigue moviendo las caderas* (1979); es inmediatamente seguido por una edición de Letras del Ecuador, de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, en la cual solo hay un cuento distinto de los comprendidos en el tomo anterior. Nos referimos a *Los potros desnudos* (1979). El año pasado, Editorial El Conejo publicó de este autor *El más hermoso animal nocturno*.

A Carrión no se lo puede circunscribir a una temática única o a exclusivos modos de expresión. Sus relatos incluyen personajes de diferentes edades, clases sociales y situaciones; sus asuntos van de lo amoroso en despertar como en su ocaso hasta lo político, de lo íntimo a lo colectivo. Habitante del austro, recoge necesariamente estampas de su provincia en la quietud de la vida de ambientes cerrados, que se prestan a hipocresías y represiones, pero con preferencia a testimoniarlos desde conciencias infantiles y adolescentes.

Trabaja mucho con el habla coloquial por más agresiva o malsonante que resulte, sin intención de lirismo. Lenguaje desnudo que quiere aproximarse a ser el eco más semejante a la expresión oral. Los cuentos de Carrión, a veces muy dilatados, otras poco sugerentes, pero en muchas ocasiones valiosos y estimulantes, son escasamente conocidos en el país, por ese permanente problema de comunicación que todavía sufrimos los ecuatorianos dentro de los linderos de nuestro propio territorio.

Conclusiones

De todo lo expuesto puede determinarse las siguientes conclusiones:

1. El cuento es un género literario con autonomía propia.
2. En el Ecuador, el cuento empezó a cultivarse desde el siglo XIX, fue vehículo de expresión de la Generación del 30,

que lo usó dentro de los marcos del realismo, exceptuando a Pablo Palacio, escritor de las innovaciones precursoras de este género. Entra a las características de la contemporaneidad, lenta y gradualmente, a partir de la década del cincuenta, cuando su máximo vigor en los años setenta, cuando los relatos buscan una identificación nacional, rastreando la problemática de los grandes sectores del país, por medio de su propio lenguaje.

3. Por la línea interiorista, irreverente y cuestionadora del cuento de Pablo Palacio, ha marchado la evolución de la narrativa breve del Ecuador. Alsino Ramírez, Miguel Donoso, Lupe Rumazo y principalmente, Juan Andrade Heymann, señalan los pasos de esa década del setenta, en Carlos Béjar Portilla, piedra angular del cuento nuevo.

4. El enriquecimiento estructural del cuento contemporáneo ha marchado simultáneamente a una búsqueda de un lenguaje original, que revele las tensiones psicológicas, las crisis sociales y el difícil proceso de salvaguardar una identidad nacional. Para ello se ha nutrido con un acercamiento analítico a la cultura popular, con una incorporación valorativa de los elementos de nacionalidad que emergen de ella y ha mantenido una dinámica criticidad contra todo lo que pretende aculturizarnos.

5. Los puntos de semejanza en cosmovisión, técnicas narrativas y uso del idioma de las obras aparecidas en la década de 1970, permiten ver que sus autores mantienen una posición homogénea respecto de la vida y de la literatura, y la proliferación de escritores jóvenes, enriqueciendo en cada pronunciamiento las vías expresivas de la narración, auguran un tiempo de sostenida creatividad para este género en el Ecuador.

DOS DÉCADAS DE CUENTO ECUATORIANO: 1970-1990*

Producto de una herencia de demostrada estirpe, el cuento ecuatoriano llega a nuestros días para vivir una etapa de esplendorosa madurez. Su nacimiento y evolución a través del realismo y del psicologismo iniciales, ya han sido suficientemente tratados como para volver a insistir en ello. Al emprender el presente pronunciamiento, quiero aclarar que el canon de más frecuente referencia será mi propio trabajo sobre el cuento, aparecido en libro de autoría colectiva y publicado por Editorial El Conejo en 1983 (*La literatura ecuatoriana de los últimos treinta años*). Pero, desde entonces se han publicado “cuentarios” —si se me permite el neologismo— de consideración y yo misma he enriquecido mi reflexión sobre el género. Por eso quiero empezar ensanchando las posibilidades de aprehensión de la obra cuentística contemporánea, en base a una somera reflexión teórica.

El cuento como género literario

Que la noción de género literario es instrumentalmente necesaria, resulta todavía indiscutible. A pesar de que es cierta la naturaleza

* Se publicó en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990, Memorias del IV Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana* “Alfonso Carrasco Vintimilla”, noviembre 1990 (Cuenca: Universidad de Cuenca/Facultad de Filosofía/Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1993), pp. 33-55.

cambiante e interdependiente de los géneros, y hasta bastante convincente la idea de la imposibilidad de definirlos, es verdad que el concepto de género es un útil punto de partida para enfrentar la cantidad de cuestiones que se presentan al momento de abordar la obra literaria. Dicha noción sitúa tanto al autor como al lector en un primer espacio conocido. El escritor desarrolla una propuesta para confirmar el canon tradicional o para superarlo: en cuanto al lector, el género “es una especie de contrato social, como lo llama Jameson, que le facilitará el uso apropiado de la obra”.²⁴

Cree la crítica norteamericana (Reid, Gullason, Engstrom, Pratt) que, a pesar de la proliferación de cuentos en la segunda parte del siglo XX, y del fortalecimiento de los estudios literarios en el mundo entero, todavía no se ha meditado lo suficiente sobre el género. De allí que sobrevivan las dificultades de precisar al corpus constituyente de su estructura. Opto por sostener que el cuento se organiza a partir de una captación emotiva de la realidad, recogiendo de ella un fragmento, un chispazo, una escena. Esto es lo que lleva a Edelweis Serra a afirmar que “el cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un núcleo acabado de vida: puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario ...”.²⁵ Tal vez por eso, desde Edgar Allan Poe se viene defendiendo la tesis del “efecto único”, que para el autor norteamericano debía concebirse antes de la escritura. Hoy debemos entender que el cuento busca una reacción en el lector que quizás es la intensidad o la toma por sorpresa (admitiendo que no son metas exclusivas del cuento).

Lo cierto es que el cuento desarrolla un asunto —a partir de un acontecimiento dirán unos: o de serie limitada de incidentes,

²⁴ Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (Madrid: Porrúa Turanzas Ediciones, 1985), p. 10.

²⁵ Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario* (Madrid: Cupsa Editorial, 1978), p. 12.

otros; afirmaciones sujetas a la discutible noción de “acontecimiento” — lo suficientemente concentrado para que la economía interior no se vea afectada. Los personajes son tomados en cuenta en muy concretos aspectos de su individualidad o vida propia. Todo esto en el nivel de la historia (concepto del formalismo ruso heredado por el estructuralismo). El género, contemporáneamente, ha hecho un preferente trabajo con el final de los cuentos, a tal punto de llevar a algunos tratadistas a defender el “final desesperado” como condición *sine qua non* del relato. Tal vez es más equilibrado sostener que un buen final es aquel que llena las expectativas del lector porque moviliza en él emociones especiales, le entrega las claves que resuelven los enigmas o lo insta a concebir un desenlace en esa invitación permanente que es la “obra abierta” (va de por medio una consideración sobre las características del lector).

A nivel del discurso es interesante encontrar una serie de elementos que se pueden utilizar en la búsqueda del efecto de intensidad. Por ejemplo: las complicaciones de la trama como resultado del choque de fuerza opuestas, los cambios de velocidad narrativa por medio de las repeticiones, de pistas falsas para luego sorprender o de retrasos a la satisfacción de las expectativas. Tanto la intensidad como la búsqueda de calidad de un cuento se enriquecen con figuras retóricas, de respetable presencia en cualquier obra literaria, pero de especial repercusión en apoyo a una acción narrativa. Repárese si no en los efectos de las imágenes poéticas, de las hipérboles, de las figuras de repetición.

¿Y el problema de la extensión? Esta es la condición que se presenta unánimemente cuando se intenta caracterizar al cuento: narración breve, relato corto. Se impone, pues, como la forma más idónea al cuento en la medida en que “permite la impresión del efecto único, de concentración, de intensidad, o tensión y unidad

de que se viene hablando a partir de Poe”.²⁶ En síntesis, la breve extensión posibilita el desarrollo de la mayoría de las cualidades arriba mencionadas.

Marco histórico del periodo: del contexto a la narrativa

El comienzo de la década del setenta está marcado por ese vaivén político que tanto ha determinado a la historia ecuatoriana: un ascenso caudillista de inminente derrumbamiento. El gobierno militar que se inicia en 1972 —con el llamado “carnavalazo” que eliminó del poder a Velasco Ibarra—, se apoya en un proyecto “nacionalista y revolucionario”, pero que da cabida a la intervención de las compañías transnacionales y a la esperanzada administración del *boom petrolero*. Un gobierno de clase media “asumirá procesos de búsqueda de lo nacional y otorgará bienestar a los sectores medios, quienes serán los hijos predilectos del padre nuevo rico”.²⁷ Surgido el consiguiente descontento popular, este se tradujo en huelgas y paros de resonancia, como el que culminó en la masacre del Ingenio Aztra, de 1977. La recuperación de la vida constitucional al terminar la década volvió a alimentar las expectativas de la comunidad.

La instalación de la vida democrática, que es una cifra positiva en términos políticos, durante la década del 80 no ha tenido correspondencias en lo económico y en lo social. El paulatino deterioro de la vida concreta de los ciudadanos, marcado por la incontenible escalada del costo de la vida, por los índices de desempleo, por la ineficacia de los medios de asistencia social, hacen de estos años

²⁶ G. Mora, *Op. cit.*, 139.

²⁷ Raúl Vallejo, “Introducción”, en Carlos Béjar Portilla, *Puerto de luna y la rosa de Singapur* (Quito: Libresa, 1990), p. 18.

tiempos de crisis en todos los ámbitos del vivir nacional. Una realidad tan angustiosa como esta, se ve manipulada y permanentemente defraudada por los políticos en constante trabajo populista de objetivos electorales. En simples términos, la vida del presente ecuatoriano es de desesperanza, escepticismo y estrecheces.

En materia de literatura, a partir de 1970 se recogen los ecos de la nueva producción latinoamericana, ecos que han llegado a Europa y a los Estados Unidos lo suficiente como para volcar sobre los escritores de la América Latina curiosidades e intereses editoriales. Esta dinámica enriquece las iniciativas culturales y literarias del Ecuador al punto de poner a nuestros narradores en la actitud común de buscar la propia identidad a partir de un lenguaje propio. En Quito nace el Frente Cultural, y el primer número de la Revista *La bufanda del sol* (1972) marca ya el derrotero por donde continuará una literatura con conciencia de lo nacional y de lo popular.

NARRADORES DESTACADOS

Carlos Béjar Portilla

Mil novecientos setenta es coincidentemente el año de la arrancada literaria de Carlos Béjar Portilla: su colección *Simón el mago* —que aparece con el halo del libro ganador del “José de la Cuadra” del año anterior (compartido)— y *Osa mayor*, del mismo año, e inmediatamente *Samballah* (1971), dejan de pie a un escritor con demostrado dominio del género cuentístico, de impresionante amplitud temática, en la que cupo lo fantástico, lo mágico y la ciencia ficción. Una vena intelectualista de largo alcance permite a los cuentos de Béjar gran ubicuidad y rica simbología.

Previo el paso intermedio de una novela —*Tribu si* (1981)— este autor llega a su último libro de cuentos, *Puerto de luna* (1986), con una reedición en la que incorpora una novela corta, *La rosa de Singapur* (1990). Para entonces, Béjar ha encontrado un nuevo filón temático, anunciado en un importante cuento de su primer libro: “Sebastián Engunga”, y que es el tema marinerero. En este último libro, Béjar “estiliza” su manejo de la escritura del cuento; en muchos de ellos prescinde de la anécdota, ahorra toda información sobre sus personajes y convierte sus relatos en estampas descriptivas (“Punto muerto”), metáforas encadenadas hasta conformar una posible alegoría (“El señor Wu” y “Bebe cielo”) o evocaciones de sucesos sin intriga (“Henry Flor y “Pobre tú chino llorando”). El bellísimo “Puerto de luna” es un cuento completo, pero en la más sorprendente economía narrativa, y el libro hasta se da espacio para incluir un juego imitativo del estilo de Borges en calidad de “epílogo

imaginario”. Si como Béjar le hace decir a su Borges personaje, “un cuento es básicamente una mentira bellamente dicha”, la mayoría de los cuentos de esta colección lo corroboran.

Raúl Pérez Torres

Siguiendo con 1970 como año de referencia, este también marca el despegue narrativo de Raúl Pérez Torres. Durante estos veinte años ha publicado seis libros de cuentos y una novela, ha recibido importantes galardones, sin declinar en su actividad de difusión cultural —en los últimos tiempos dirige un Taller Literario y edita libros de autores jóvenes—. Sus libros de la primera década lo identifican como escritor de hondas preocupaciones sociales, así como permanente buscador de perspectivas renovadas. Sus personajes de extracción popular (el chico de familia pobre, el obrero, el chofer, el vago, la prostituta) fueron tratados con ternura; sus narradores pequenoburgueses se enrumbaron por los caminos de la reflexión teórica en literatura y política. Buen trabajador del habla coloquial, la equilibró en justa medida con el discurso más alto que se nutre de aciertos intelectuales y poéticos.

Desde *En la noche y en la niebla* (1980), cifra mayor de su cuentística por nacer avalada con el Premio Casa de las Américas, solo ha publicado dos libros: la novela *Teoría del desencanto* (1985) de fugaz presencia en cuanto a intereses de lectores, pese a las opiniones favorables de la crítica, y *Un saco de alacranes*, cuentos de 1989. Este último libro acusa rasgos de consideración: un adensamiento en el tono reflexivo general de las voces narrativas —ya sea en tercera como en primera persona; ya sea dentro de la acción (“Panamá Hotel”, por ejemplo) o desde la más tradicional omnisciencia (ver “Naturaleza muerta con ventana”)—. Pérez Torres agudiza su mirada sobre la relación de la pareja humana: incluye seis cuentos que tienen que ver con el amor en sus encuentros y desencuentros, en

sus glorias y ocasos (cabe resaltar “Caña Brava”, donde se hace un descarnado balance de una historia matrimonial de años, en la cual el personaje marido no puede o no quiere evitar el tono paternalista de quien “procuraba darle queriendo a sí misma, le ayudaba a no evaporarse del mundo ...”): así como se mantiene en una veta de problemática social, aunque en menor cantidad: una historia de hispanos en Chicago y otra de torturas, emparentan perfectamente con los inolvidables “USA que te usa” y “Pobre papá” de otros tiempos.

Lo verdaderamente nuevo de *Un saco de alacranes* es una rama cuentística que bien puedo llamar la del *cuento alegórico*, es decir, la que se materializa en cinco piezas de este conjunto que han optado por el discurso ambivalente, por la historia desdoblada en una segunda faz, connatural a la primera lectura, que condensa sobre sí los sentidos preferenciales. De esta manera, “Naturaleza muerta con ventana”, que en la piel del texto es la descripción de un escritor tímido e inseguro padeciendo los malestares del momento de creación, es —en lectura un poco, solo un poco más profunda— una auténtica “poética del cuento” en cuya apretada simbología desfilan las notas básicas del crear: la realidad, la ficción, las influencias, los lectores. Igualmente, se abordan desde la alegoría la ciudad de Quito, la pareja, la esperanza latinoamericana (en un bello cuento dedicado al desaparecido Haroldo Conti).

En síntesis, Raúl Pérez ha publicado poco en esta segunda década, pero ha conseguido mantenerse en el dominio del género y, aun, renovarse.

Vladimiro Rivas

En mi estudio sobre el cuento, de 1983, cometí una injusticia que hoy quiero reparar. Omití considerar al escritor Vladimiro Rivas, quien para entonces ya había dado a conocer dos libros de cuentos

con suficiente calidad como para estar presente en cualquier estudio del cuento ecuatoriano que pretenda ser justo y completo. El primero, de edición nacional, *El demiurgo* (1968), reveló a un joven prometededor en materia cuentística y que enfrentaba a la creación armado de nociones teóricas claras —lo reveló en el prólogo en términos que podrían considerarse arrogantes—. Esos cuentos son mundos de impresionante diversidad en los cuales hay historias de indagación detectivesca, se recrean ambientes distintos y las aventuras se trasladan a pasados lejanos.

Ya radicado en México —como hasta hoy— publicó *Los bienes* (1981), en Editorial Premiá (libro que también tiene una edición ecuatoriana). En él se rescata cuentos del anterior e incluye nuevos para hacer un conjunto que ostenta límpidas estructuras en las que pesa la originalidad de la anécdota y un dominio del lenguaje de gran riqueza léxica y sintáctica. Ha sido frecuente calificar de “borgeano” al escritor Rivas, pero esta afirmación no debe connotar dependencias o imitaciones pasivas, sino tan solo cierta proximidad historicista-fantástica, ambiciosa de universal simbolismo.

Juan Andrade Heymann

A comienzos de los setenta se vuelve a leer un libro de Juan Andrade Heymann. La sorpresa que había causado su *Cuentos extraños* (1961), a partir de características de subversión y ruptura con el realismo imperante, hacía presuponer la escalada evolutiva de un narrador promisorio. Pero *Cuentos del día siguiente* (1972) es una colección incolora, unilineal, en la cual el autor revela un deliberado abandono de su estilo anterior, para cultivar el relato monocorde y directo del realismo en el que introdujo escenas y personajes de la vida ecuatoriana, sin la menor elaboración literaria. En 1985 insistió Andrade con *Solo por esta noche*, relatos de evidente desigualdad en

los cuales a veces asoman rasgos del agudo humor negro de sus primeros tiempos (véase “¡Mis respetos, señora!”), pero junto a piezas totalmente descuidadas de la estructura del cuento —sin pretender introducir alguna renovación genérica—, como es “Retén Sur”. Por eso, se ha dicho que *26 años de vacaciones (Antología)* (1980), a pesar de que incluye relatos de *Cuentos extraños* y la interesante novela corta *El lagarto en la mano* (1965), es una publicación fracasada.

Francisco Proaño Arandi

También 1972 es el año de surgimiento de otro cuentista novel: Francisco Proaño Arandi. Su *Historia de disecadores* lo instala en el género del cuento, con solvencia, cuando había revelado su vocación literaria como poeta a la temprana edad de 17 años. Su incursión mayor en la narrativa la lleva a efecto cuando publica *Antiguas caras en el espejo* (1984), que está considerada una de las buenas novelas de esos diez años; y en 1986 da a conocer dos libros de cuentos. La cercanía de fechas talvez los hace muy semejantes: entre los diez relatos de *La doblez* y los nueve de *Oposición a la magia* no hay ninguna distancia, a tal punto que bien podrían constituir una sola publicación. Los temas y los recursos de Proaño están signados por una proximidad fatigante, tanto así que muchos cuentos parecen ser variaciones de una preocupación nuclear: la vida como un camino inaprehensible, como un proceso de lamentable deterioro, que imposibilita relaciones humanas auténticas. En sus relatos triunfa lo indefinible, lo imprecisable: los personajes están obsesionados por el recuerdo, por fantasmas internos; los narradores monologan en complejas disquisiciones sobre lo real y lo ficticio, se asoman a los espejos buscando respuestas sobre la identidad.

Con estructuras bastante homogéneas: interrogación inicial, búsquedas de ritmo lento, descubrimiento final a costa de la in-

trospcción del narrador-personaje, Proaño repite, su único cuento creando atmósferas de agobio. Su discurso brota de un alto y selecto “corte” de lengua, en el que no cabe ni el nivel coloquial, menos el jergal; por eso mismo las repeticiones de su retocado vocabulario se hacen más notorias, al extremo de que lo que impresionó favorablemente la primera vez, en la insistencia resulta exasperante. Sin embargo, lo que rechazo en el conjunta de la obra de Proaño, lo celebro cuando lo recojo concentrado en un solitario ejemplar de su obra. “La doblez” o “Cosa de ángeles” son, para mí, cuentos representativos de un estilo singular.

Jorge Velasco Mackenzie

Al incluir a Jorge Velasco Mackenzie vale recordar que él mismo concibió un libro que entrega una visión retrospectiva de su trabajo en el cuento —que se imprimió aquí en Cuenca, incluido en la colección “Libros para el pueblo”—. Me refiero a *Palabra del maromero* (1986), que hace la historia de diez años de su narrativa. En ese período creció un escritor desde las búsquedas primeras —todas evaluadas en mi ensayo inicialmente aludido— hasta la seguridad constructiva de quien incursiona simultáneamente en las dos grandes fases de la narrativa: el cuento y la novela.

De la década del 80 son sus tres trabajos novelescos: *El Rincón de los Justos* (1983), *Tambores para una canción perdida* (1986) y *El ladrón de levita* (1990), lo que hace pensar que el cuento echó un paso atrás, dado que solamente ha publicada *Músicos y amaneceres* (1986), pero con cuentos de 1983; y un librito que recoge “el cuento que anda suelto”: “Clown” (1985) y el ganador del Concurso que convocó la Revista *Vistazo* en 1987: “El Cuento de las Mil Palabras”, que Velasco consiguió con “El Fantasma y el cuento imposible”.

En estas exploraciones en el género, Velasco Mackenzie amplió su dimensión temática: incursionó en la reconstrucción histórica,

por ejemplo, con cuentos basados en el Guayaquil asaltado por piratas o la evocación de A. José de Sucre; fue hacia la acción directa o se entregó a hilar la telaraña de la reminiscencia; ensayó la danza del erotismo y la carrera desenfadada del deporte. Espacialmente, ubicó sus historias en la Costa, en Madrid, en París, en New York. Se adentró —parcialmente— en los meandros del cuento fantástico con “Clown” y “literaturizó” sobre el escribir en “El fantasma y el cuento imposible”, que es un cuento sobre un cuento. Es decir, que el tratamiento del género de este escritor guayaquileño es largo y ancho, es experto y ambicioso. Superado el uso jergal de la lengua, Velasco se preocupa hoy más por un sentido del equilibrio entre los elementos narrativos y por la concisión.

Jorge Dávila Vázquez

Avanzar en los años que reseñamos, encontramos a Jorge Dávila Vázquez, uno de los escritores más polifacéticos del Ecuador de hoy, pero preferente cultivador del cuento. A partir de 1977, año del libro inicial *El círculo vicioso*, se desgrena su obra cuentística: *Los tiempos del olvido* (1977), *Narraciones* (1979), compartido con Eliécer Cárdenas, y que incluye esa inolvidable pieza, casi novela corta, que es “Dafne o las formas de la soledad”. Enseguida vino *Relatos imperfectos* (1980), que recopiló cuentos de los libros anteriores pero que agregó seis nuevos —publicados únicamente en revistas—. Ese mismo año consiguió por segunda vez el Premio “Aurelio Espinosa Pólit” con *Este mundo es el camino* (1981).

Dávila apoyó todo este tramo de su escritura de cuentos en dos pilares: la captación de la vida provinciana con toda su carga de estrechez, represión y prejuicios; y en una rica exploración de las técnicas del contar renovado. La polifonía de voces narrativas, la superposición de planos, la dislocación del tiempo, el fluido nivel coloquial remarcando la procedencia de las voces, son, entre otras,

las constantes de su discurso. En conjunto, sus ficciones construyen agudas críticas a una sociedad y a una clase social de clara identidad.

Como he afirmado en otro trabajo, con *Las criaturas de la noche* (1986), “Dávila Vázquez sella su capacidad de cuentista con un libro difícilmente superable: orgánico, profundo, altamente simbólico. A pesar de que el ámbito cuencano de sus ficciones es fácilmente identificable, esta vez anécdotas y personajes alcanzan sentidos universales dentro de estructuras múltiples, es decir, que siendo cuentos no obedecen a un esquema único, sino que experimentan todas las posibilidades combinatorias de sus discursos. Y vale aclarar que ese afán de renovación no es mero formalismo, sino que siempre se equilibra en exactas dosis con su contenido”.

Desde entonces conozco una vertiente de cuentos evocadores, líricos, tomados de la historia menor, casi legendaria de nuestro país, Jorge Dávila me concedió una primicia hace un año cuando en Guayaquil publicamos en la Revista *Facetas* de la Alianza Francesa “El dominio escondido”, bella pieza de vuelo poético y reminiscentes sugerencias.

Raúl Vallejo

En mi pronunciamiento anterior, dije que Raúl Vallejo debía madurar su visión del mundo para publicar. De su paso adolescente por la literatura dejó dos libros: uno ingenuo y defectuoso, *Cuento a cuento cuento* (1976) —hoy revivable como testimonio del absurdo social guayaquileño que rodeó su aparición, nada más—; el otro, más hecho, más cuidado, pero visiblemente mediatizado por militancias ideológicas: *Daguerrotipo* (1978). Desde entonces, tardó ocho años en entregar una obra nueva —y sé que estuvo escribiendo todo ese tiempo, al punto que consiguió el Premio “José de la Cuadra”, con *Toda temblor, toda ilusión*, que nunca publicó— y cuando lo hizo,

quedaron atrás inseguridades y visiones reducidas. *Mascaras para un concierto* (1986) cubre un amplio espectro de la realidad, recrea desde lo individual amoroso —ese fracaso en las relaciones interpersonales que tiene como telón de fondo la paulatina degradación de una ciudad con aparente cara de fiesta (ver “Juego de solitario y final”)— pasando por lo rural (ver “No se llevarán Nuestro Señor de las Aguas”), hasta lo sórdido marginal en mundillo de cabarés, prostitutas y travestis.

Solo de palabras (1989) confirmó esas preocupaciones en estructuras más laxas: las del cuento largo, permitiendo que —como en “Los borradores de Adriana Piel”— una historia marche paralela a una reflexión sobre los zigzagueos del narrar, sobre las superposiciones de la realidad y la ficción cuando se hace literatura. Vallejo ha desarrollado gran habilidad para plasmar diálogos, para movilizar varios personajes, y jamás ha descuidado el referente nacional en la polisemia de sus cuentos.

Eliécer Cárdenas

Siguiendo el orden de las publicaciones, debo referirme a Eliécer Cárdenas. Su casi realista *Hoy el general* (1971) no deja huellas significativas en materia de cuentos (lo que me lleva a considerarlo cuentista solo más adelante) y se impone su capacidad narrativa en la novela. Cuando publica el cuento largo *El ejercicio* (1978), y los contenidos en el libro *Narraciones* (1979), compartido con Jorge Dávila, es ya un escritor de cuentos que prefiere la perspectiva infantil para echar abajo una idealizada visión de la primera edad. Sus personajes niños se estrellan contra el dolor y la miseria, conocen del hambre y de la muerte. Estas preocupaciones entonces esbozadas, se expansionan en *Siempre se mira al cielo* (1978), donde sus personajes siguen sufriendo los embates de una realidad cruel

que golpea a los padres y a ellos, en la andanada imparable de la injusticia y la explotación que nos remite a la vida campesina o de pueblo pequeño. La narrativa de Cárdenas es densa, apretada y se hace casi siempre desde dentro de los personajes.

Abdón Ubidia

Cuando Abdón Ubidia publicó *Bajo un mismo extraño cielo* (1979), llevaba algunos años escribiendo. La responsabilidad de este escritor lo ha conducido a escribir mucho y publicar poco, en largos procesos de depuración de sus textos. Ese primer libro repetidamente estudiado y celebrado hasta hoy, dejó en pie un estilo de interiorizaciones y meticulosidades que se corroboró con una novela, años después. Pero su segunda colección de cuentos fue una sorpresa: *Divertinventos* (1989) explora el territorio de la literatura de anticipación, con metáforas futuristas, de las que se elaboran a partir de un mundo que requiere ser negado o nombrado de otro modo, como sostiene el mismo Ubidia. Verdadero oasis de deslumbrante fantasía, este libro oculta su sabor amargo en la originalidad de la anécdota, en lo singular de espacios y personajes.

Oswaldo Encalada

En 1979, la *Selección del nuevo cuento cuencano*, editada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, y prologada por María Rosa Crespo, mostró al país prometedoras voces de escritores cuencanos, algunos ya hechos como, Jorge Dávila; otros, en ciernes, como Oswaldo Encalada. Hubo que esperar la aparición de *La muerte por agua* (1980) para reconocerle un resultado respetable a su evidente propósito de crear literatura, que ha avanzado junto a su trabajo de crítico y profesor. En la opción del mini-cuento

o “short-short story”, estructura de máxima condensación y casi siempre dedicada a un solo incidente de enorme peso simbólico, encuentra Encalada su decurrir narrativo, con mediana habilidad sintáctica pero intrascendente óptica temática.

En *El día de las puertas cerradas* (1988) hay más soltura narrativa, pero siempre lacónica, en claro rasgo estilístico, manteniéndose en una visión rural, provinciana que, desde la perspectiva infantil dominante en ese libro orgánico, tiene todavía más sabor local.

David Ramírez

La *Selección del cuento cuencano* ya mencionada, también dio partida de nacimiento a otro relatista joven de esta, David Ramírez: sus tres cuentos incluidos en ese libro estaban modestamente en la línea del narrar contemporáneo: monólogos apoyados en lo coloquial, situaciones cotidianas, cierta diafanidad narrativa. Cuando en 1981 dio a conocer su *Después del concierto de la tarde*, nos hizo pensar en una proximidad demasiado cercana con *Los tiempos del olvido*, de Dávila, en lo de libro orgánico, recreación de un mundo amplio a costa de personajes entrelazados de cuento a cuento, lirización de lo narrado... Releyendo este libro, reparo en la incapacidad de muchas de sus “estampas” —rechazo llamar cuentos a esas breves piezas descriptivas, evocadoras, sin la menor tensión— para permitir una lectura independiente, desconectada del todo. “Ciclo narrativo que deviene en una cuasi novela”, lo llamó Alfonso Carrasco Vintimilla. Pero si muchos de los relatos pierden la autonomía del cuento, ¿qué sentido tuvo engarzar esas piezas dependientes de una unidad mayor? Viendo al conjunto como una novela, tiene sentido y cuaja una intención comunicativa. Lo dijo de brillante manera Carrasco Vintimilla: “situación sin salida de una clase y un mundo que se mueren”.

En *De sueños y quimeras* (1987), Ramírez se muestra cuentista, con la multiplicidad de temas y la perspectiva cambiante de horizontes mayores —aunque siempre subyace el ambiente cuencano como telón de fondo: los personajes emergen de sus reales problemas: decadentismo, hastío, prejuicios—. Una voz entre satírica y humorística, la del narrador, arrincona a esa humanidad a sus miserias. Hay habilidad para crear otros contextos culturales —un cuento se escribe con habla chilena, otro se ubica en Nueva York— en ingenio para las críticas (ver “La última cita” en el que se parodia a la novela rosa). A ratos, el desliz sintáctico, el verbo inapropiado deslucen la fluidez narrativa.

Iván Egüez

Cuando en 1982, Iván Egüez publicó *El triple salto*, sostuve que entre los recursos de sus cuentos “el personaje desarraigado, capaz de incorporar el humor a una visión trágica de la vida, es el que campea por sus páginas”, refiriéndome a los que extrajo del ambiente de circo y que constituyen parte esencial de ese libro. Recién este año, Iván Egüez vuelve a darnos un “cuentario” que acusa rasgos de enorme diferencia respecto del anterior. *Anima pavora* desarrolla una variedad temática de muy amplio radio, saca sus anécdotas del referente nacional, para ubicarlas en imprecisas redes temporales y espaciales que le toca reconstruir al lector.

En lo tocante a la forma narrativa, este escritor muestra todas las posibilidades del contar apoyándose en una vastedad léxica y en una extraordinaria capacidad de apuntalar la acción en brillantes imágenes poéticas, que contribuyen a la condensación e intensidad que el género requiere. La mayoría de las quince piezas del conjunto ilustran una preferencia de Egüez por el final inesperado, pues en el último párrafo se concentra la capacidad de sorpresa o la resolución de los enigmas. Sin embargo, como en los casos de los buenos

escritores, no tiene una fórmula única de construcción: también hay cuentos cuyo final solamente corrobora su comienzo. Libro de riqueza múltiple. *Anima pavora* se lee con deleite.

Javier Vásquez

De *Ciudad lejana* (1982) dije en su momento que era “obra de enorme resonancia en una historia del relato ecuatoriano” y lo mantengo. Esa narración caudalosa, abigarrada, cuyo florilegio lingüístico no le hurtó: importancia al acontecer, cuya riqueza léxica no descuidó a los personajes —complejos, distintos, variados— le hacía falta al mosaico de la cuentística contemporánea. Vásquez llenó con creces el vacío con ese libro, cuya impactante lectura nos entretuvo durante todo el tiempo que él necesitó para escribir su segunda colección de cuentos. *El hombre de la mirada oblicua* (1989) defraudó las expectativas: sus siete cuentos son muy desiguales en calidad literaria y, si bien es legítimo que un autor se instale en centrales obsesiones a lo largo de una existencia creativa, la evolución siempre incluye lo “nuevo”. En *El hombre de la mirada oblicua*, solo el cuento “La carta inconclusa”, que recrea la querida y popular figura de Anita, la torera, es pieza de plausible originalidad (en la medida en que puede usarse esta categoría en nuestros tiempos). En los restantes, la soledad, la premonición de la muerte y la ciudad como trampa de ilusiones siguen siendo los temas pilares en un estilo que abandonó el barroquismo para elegir un tono lento, reflexivo, hasta sentencioso: el tono de la introspección y de la búsqueda. Las conexiones internas que exhiben los cuentos los ponen, más bien, en el camino de una obra mayor. Los errores: en sintaxis, en elección de términos, hasta en la puntuación (algunos de los cuales pueden atribuirse a la impresión del libro), vulneran gravemente la calidad de la obra.

Huilo Ruales

Huilo Ruales es un escritor de cuentos que se hizo notar en 1983, cuando consiguió el Premio “Rodolfo Walsh” de París con el cuento “La importancia de la yugular en este asunto de la vida”. Al año siguiente publicó un primer libro de cuentos. *Y todo ese rollo también a mí me jode*, que incluye el relato premiado y muestra como principal característica cuán plástico y expresivo puede ser el lenguaje coloquial, llevando hasta el desquiciamiento los juegos y volteretas del decir literario. En 1985 publica *Nuay cielo como el de quito* y en 1989 *Loca para loca la loca (cuentos para despeinarse la cara)*. Estos libros confirman la seriedad (aunque él no cree en esta actitud humana) del trabajo literario de Ruales y el acercamiento reconcentrado de la ironía con que arremete contra los valores y conductas de la sociedad burguesa. Otro rasgo estilístico del autor es la extraordinaria concisión que moviliza en sus cuentos el efecto del golpe.

Rafael Díaz Ycaza y Miguel Donoso Pareja

Dos escritores que habían publicado cuentos antes de las fechas que nos hemos puesto como fronteras en este estudio, son los guayaquileños Rafael Díaz Ycaza y Miguel Donoso Pareja. El primero, junto a su más frecuente práctica del verso, escribió cuentos realistas, de tema campesino o de evidente intención denunciativa. Sin embargo, sorprendió al país cuando en 1985, dando un viraje notorio a sus elecciones anteriores, alcanzó el Premio “Aurelio Espinosa Pólit” con un libro diferente, su *Prometeo el joven y otras morisquetas*, donde la simplicidad estructural del cuento prevé líneas pero sin trazar líneas divisorias entre lo real y lo imaginario, amplía su visión del mundo creando personajes inusuales y se nutre de la historia de

la mitología, para entregar lúcidas metáforas detrás de las cuales se yergue la profunda solidaridad desde la que siempre ha escrito.

No se puede olvidar que Miguel Donoso Pareja comenzó publicando libros de cuentos en la década del 60, de esos que iniciaron los pasos de distanciamiento con el realismo en vigencia. La dedicación a la novela, al periodismo, a la crítica, lo distrajeron del género que estudiamos, al que regresó en 1986, con un libro de esforzado trabajo lingüístico. Los relatos de *Lo mismo que el olvido* se sostienen sobre un tema eje, a través de una voz que ya sea desde la tercera persona limitada u omnisciente o desde los personajes, siempre es la misma: la voz que se interroga por el sentido de la realidad y que agoniza porque la exploración por el camino del amor a la mujer no le permite hallar respuesta, un tono de desesperanza, de desolación, de angustia, también homogeniza el conjunto.

María Eugenio Paz y Miño

Otro de los casos de precocidad literaria lo protagonizó María Eugenia Paz y Miño, quien para los 17 años sobresalió en la escritura de cuentos. En 1980 publicó *Siempre nunca*, que es un libro planteador de profundos problemas humanos —desde perspectiva convincente dada la juventud de la autora— y en base a un inusual poder imaginístico en la frase, que desautomatiza los enunciados comunes. Con su segundo libro, *Golpe a golpe* (1986), confirmó su inclinación por los temas de la soledad y el desamparo y aumentó su galería de personajes femeninos congelados en una problemática propia del sexo: pasividad, esperar, angustia; lo que puso a la escritora en el camino de una vertiente temática de grandes posibilidades. Es una lástima que no haya publicado más.

Otros autores

Sería injusto olvidar a una serie de escritores que han publicado cuentos en un único libro, o se han silenciado desde hace considerable tiempo. Debo mencionar al cuencano Juan Valdano de *Las huellas recogidas* (1980), al guayaquileño Ernesto Torres Terán de *Y sin embargo se mueve* (1983), al cuencano Tomás Aguilar de *Al otro lado del espejo* (1983), autores todos ellos de una obra promisoriosa en este género, pero que lamentablemente ha quedado detenida. Estoy segura de que mis afanes de incluir toda la obra cuentística de esos veinte años han chocado con el problema de comunicación y distribución de libros entre las provincias, que lamentamos desde hace tiempo, y eso deja afuera a los narradores esmeraldeños, manabitas, tungurahueses, lojanos, etc., que simplemente no pude conocer. Hay también una producción de libros únicos, tentativos, de modesta repercusión, que no permiten más que lecturas interesadas y olvidos inmediatos. Pienso al sostener esto en publicaciones tales como: *El hacha enterrada* (1986) de Iván Oñate; *En el umbral* (1987) de José Neira Rodas; *Discurso para ser leído cuando llegue el buen tiempo* (1988) de Carlos Rojas; *El vuelo que me dan tus alas* (1988) de Dalton Osorno; *Ojos de piquero* (1987) de Hans Behr; *Cuánto te odio, Marilyn* (1988) de Marcelo Cevallos.

Talleres literarios

Al llegar a mediados de la década del 80, en este somero vistazo que se acogió al orden de aparición de los libros, nos encontramos con los frutos publicados de los talleres literarios del país. Desde que se conoció *Libro de posta* (1983), se han desgranado una serie de libros de cuentos que encontraron su génesis en los talleres literarios de diferentes ciudades del Ecuador. Como en este *Encuentro de*

literatura se presentará un pronunciamiento sobre ese producto, me limitaré a saludar con optimismo la ya múltiple obra que ha salido de este procedimiento de creación que algunos cuestionan y desvalorizan. Yo no creo que el Taller uniforma los estilos, ni impone tutelajes, ni violenta el decir personal, siempre y cuando los escritores participantes ostenten la imponderable vocación, la elección profesional que, como todas, tiene de motivaciones inconscientes y de disciplina voluntaria. La ya proficua producción ha emergido de Talleres funcionando en Quito, Guayaquil, Cuenca, Loja, Manta; y los nombres de los autores son numerosos: Byron Rodríguez, Rubén Darío Buitrón, Alan Coronel, Williams Castillo, Pepe Torres, Eduardo Almeida, por citar algunos.

Como creo en las peculiaridades de la obra literaria escrita por mujeres, tanto por el espacio desde el que escriben, como por la historicidad de su discurso, me refiero a ellas de manera singular. Vale decir que las narradoras más sólidas de la experiencia de talleres han salido de Guayaquil: Gilda Holst, Liliana Miraglia, Livina Santos y Marcela Vintimilla, tiene cada una un libro que las anuncia y compromete hacia un trabajo continuado. Y la convocatoria del año pasado de parte del periódico *La Mujer* del CIAM y de FEMPPRESS al Primer Concurso del Cuento Feminista Ecuatoriano, permitió corroborar que muchas mujeres escriben cuentos valiosos que no salen al ámbito público y que tal vez requieren de oportunidades como esa para darse a conocer.

Tal estímulo es un concurso, que acabamos de enterarnos de las consecuencias de la convocatoria de Libri Mundi-Hoy, de Quito, llamando a la escritura del Mini-Cuento: decenas de textos exploradores, esforzados, concisos. La evaluación requerirá mucho más tiempo.

Termino este trabajo con la clara conciencia de sus limitaciones. Información, contactos, tiempo de lectura y meditación, todo lo que es necesario para desarrollar un pensamiento, completo y

sin resquicios, es lo que escasea en las actuales circunstancias de presiones y pluriempleo. Lo cierto es que el cuento ecuatoriano de los últimos veinte años ha sentado sus reales en la seguridad, la madurez y la riqueza semántica; su validez histórica y estética es indiscutible y eso es lo que he tratado de demostrar.

Alcance a la ponencia

“Dos décadas de cuento ecuatoriano 1970-1990”

Un imperdonable olvido me llevó a omitir a un autor que no puede quedar afuera de un estudio del cuento ecuatoriano. Estas líneas pretenden ponerlo en el puesto y la valoración que le corresponden en la perspectiva adoptada por esta ponencia.

Marco Antonio Rodríguez

Con solo tres libros de cuentos publicados a partir de 1970, este escritor quiteño es de los de lento pero significativo avanzar en nuestras letras. Intentó una presencia literaria en el ensayo, con estudios que hoy se encuentran fuera del alcance de todos, pero en el cuento las reediciones de sus libros constituyen un dato elocuente sobre la aceptación que ha tenido de parte de los lectores.

El carácter tentativo, explorador, de su primera colección de relatos: *Cuentos del rincón* (1972) está señalado por la casi irrelevancia de ese libro que le sirvió para moverse —con aceptable pero nada sobresalientes resultados— en el género del cuento. Se advierte en ellos, eso sí, al escudriñador de la cotidianidad, al hábil “seleccionador” de información extraída del más cercano contorno —urbe quiteña, barrio, grupo de amigos—. Se empieza a amasar la materia prima para sus grandes cuentos posteriores.

Así llegó a *Historia de un intruso* (1976). La altura del cuento largo del mismo nombre es tal, que desplaza, en la memoria la existencia también valiosa de los otros nueve. Ya encontramos en todos ellos al Rodríguez escritor de oficio, hecho al golpeteo de una sociedad zarandeada por el espejismo del progreso, intuyendo los zigzagueantes pasos hacia la crisis actual. “Historia de un intruso” es un cuento clave como signo del tránsito de la ilusión hacia el desaliento. Su estructura lo ubica en ese punto intermedio —literariamente hablando— entre la armazón lineal y ciertas rupturas indispensables para ingresar al mundo interior del narrador-personaje. En otras páginas, la ironía, la introspección profunda, hasta un humor amargo, identifican a este autor como uno de los herederos de Pablo Palacio.

Durante nueve años incubó y escribió su libro —hasta hoy— mayor: *Un delfín y la luna* (1985). En equilibrio con sus elecciones temáticas (la desintegración de la clase dominante, las relaciones amorosas, la soledad, la incomunicación, vividas por personajes del más evidente ámbito quiteño), esta colección está escrita en lenguaje cotidiano, salpicado de modismos y jerga de tiempo reconocible. Sus méritos radican precisamente en la gran polisemia de unos mundos narrativos, contruidos con simplicidad y buena economía de elementos literarios. Pero se trata de una simplicidad deliberada, que a la segunda lectura revela sus matices, sus condensaciones, sus riquezas.

EL CUENTO EN LA LITERATURA ECUATORIANA*

Justificación de la antología

Concebir y materializar una antología ha resultado un esfuerzo seductor. Sus múltiples posibilidades dejan la sensación de un trabajo inacabado, a pesar de que se haya llegado a sus últimas páginas. Siempre quedará la inquietud de que pudo haber sido tal autor y no otro, este cuento y no el elegido. Estamos, por tanto, frente a un reto que ejercita la responsabilidad y la capacidad de defender los motivos de cada elección.

Una antología del cuento ecuatoriano —desde mi punto de vista— exige testimoniar el origen del género, los titubeantes pasos iniciales, el asentamiento de esta clase de narrativa en el amplio cauce de los sesenta primeros años del siglo XX y su numerosa práctica en las últimas tres décadas, incluyendo hasta una muestra del fértil producto que ha salido de los Talleres Literarios del país en muy recientes fechas.

Todo antologista tiene unos criterios que justifican la selección: la representatividad de una obra respecto de su época, de las corrientes literarias en las que se apoya y de los hechos históricos y políticos que operan como contexto en la innegable relación de una obra literaria con su sociedad. El aporte de un autor al desarrollo

* Prólogo a la antología *Cuento contigo* (Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1993), pp. 1-11.

del género en particular, y de la literatura en general, también es una óptica que se ha considerado y, dentro de la obra de cada autor, la presencia, de una pieza en concreto que concentra en sí cualidades para representarlo.

Naturalmente me estoy refiriendo a la maleable, histórica y ambigua noción de calidad. También ha intervenido un poco en la necesidad de decidir la presencia de un cuento y otro, la extensión de los relatos (criterio decisivo en el caso de Jorge Icaza, cuyos mejores cuentos son demasiado largos para esta antología que intenta ser una panorámica y debió calcular el número de páginas), así como el que esta antología esté destinada a un público no especializado en exclusivos intereses literarios y, de preferencia, a lectores jóvenes que demanden temas y tratamientos cercanos a sus necesidades de aprehensión del mundo y del ser humano.

Combinando las mencionadas perspectivas, nace esta antología. Estoy segura de que hay ausencias que lamentar o presencias discutibles; pero, a fin de cuentas, todo criterio es discutible. Y, de este practicar enjuiciamientos y participar en los diálogos, resulta favorecida la literatura ecuatoriana.

El género más antiguo y más nuevo

La palabra “cuento” viene del latín “computare” (calcular), por tanto, la primera significación que salta a la vista es la de serialidad: de enumerar objetos se pasó a enumerar hechos y la vertebración de los acontecimientos en el tiempo deriva en historia, en anécdota.

Expresión de venerable antigüedad, el cuento es producto de la literatura oral, como lo prueba la existencia del monumento literario llamado *Las mil y una noches*; manifestación que no tiene parangón coetáneo dentro de la literatura clásica de Occidente. En Europa recién lo encontramos en la Edad Media, no designado

como “cuento” sino como “fábula”, “fabliellas”, “exiemplos”, “apólogos” “castigos”. Desde la época de los Reyes Católicos se empieza a designar con el nombre “novela” a los relatos breves (a tal punto que las *Novelas ejemplares* de Cervantes son en realidad colección de cuentos). Durante mucho tiempo se usaron paralelamente las dos voces: “novela” para designar el relato breve escrito (recuérdese la “Novela del Curioso Impertinente” que aparece en la primera parte de Don Quijote de la Mancha) y “cuento” para designar el relato breve de tono popular y de carácter oral.

El cuento literario hoy vigente —que requiere de una intención narrativa madura y de unas técnicas precisas— nace en el siglo XIX. Pero su vinculación con el relato popular, oral, se mantiene de tal manera que, visto el fenómeno desde la actualidad, puede considerarse como el género más antiguo del mundo, a la vez que aquel que más tardó en adquirir forma literaria. Escritores como Daudet, Maupassant, Chéjov, Wilde y Poe contribuyeron al desarrollo y madurez del cuento.

En nuestro siglo, la preferencia por el cuento parece una elección de Latinoamérica. El modernismo, por ejemplo, arranca en los bellos cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera, de José Martí; más tarde Rubén Darío los cultivó en su libro *Azul*. El realismo ecuatoriano se aborda desde los cuentos de *Los que se van*; esa brillante generación arroja a los dos grandes maestros del género en nuestro país: José de la Cuadra y Pablo Palacio. De aquí en adelante, los cultivadores latinoamericanos se multiplican tanto que cualquier lista resulta incompleta. Valga entonces solamente mencionar los nombres de: Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, para demostrar la atención que ha merecido el género de parte de los autores.

Intentando una definición, podríamos sostener que el cuento —estructura coherente cuyo mundo interior está regido por una lógica interna— es una construcción conformada por una serie limi-

tada de incidentes secuenciales, situaciones o experiencias, de cuya interrelación resulta un cuerpo cerrado que debe crear una percepción de totalidad. El poder de condensación que requiere esta criatura literaria lo vincula con el poema, en el sentido de que ambos participan de tal concentración emotivo-intelectiva que ofrecen una imagen sintética de la realidad apresada en una instancia única.

Las estructuras menores del cuento —narrador, personajes, tiempos y espacios— se armonizan de tal modo que su aglutinación apunta en una sola perspectiva y produce un efecto estético de intensidad. No se diluye en el orden plural de la novela que presenta cosmos completos, sino que sintetiza un núcleo acabado de vida alrededor de un eje preciso. Como acto de expresión y comunicación, el cuento pone en juego los recursos del idioma tanto en función del contenido como de la forma expresiva.

El cuento es, por tanto, un sistema literario con rasgos específicos que surgen de la necesidad creadora del escritor y en cuya construcción final colabora el lector a partir de su captación del mundo narrado. La autonomía del género respecto de la novela no puede ser puesta en duda.

Primeras expresiones del cuento en el Ecuador

La actitud de narrar —es decir, de testimoniar el mundo y al hombre como su actor— ha estado presente en el Ecuador en lenguaje subrepticio: tiñendo las impresiones críticas de Gaspar de Villarroel; deslizándose en la altisonancia épico-lírica de Juan Bautista de Aguirre, en “A la caída de Luzbel y sus secuaces”; como argumento fabulístico en las “Cartas Riobambenses” de Espejo; y algunos otros ejemplos que sería posible anotar. Pero la narración de identificable carácter ficticio, que responde a su intención de “inventar historias” y se materializa en estructuras concretas llamadas “novela” y “cuen-

to”, solo aparece desde el siglo XIX (afirmación que puede hacerse hasta hoy, dado el inseguro dato sobre una verdadera “primera novela ecuatoriana”, llamada *Viaje de Enrique Wanton al país de las monas* y atribuida al escritor Ignacio Flores, supuestamente escrita a mediados del siglo XVIII). Que *La Emancipada*, primero, y *Cumandá*, después, son obras defendibles como novelas —o sea narraciones de largo aliento— ha quedado lo suficientemente demostrado. Mas también es conocimiento seguro que la narración breve, cultivada en el marco del costumbrismo, es la primera expresión del cuento ecuatoriano. El artículo de costumbres —de José Modesto Espinosa, primero, y de José Antonio Campos, después— contiene el germen de lo que luego sería un género literario autónomo, así como las *Novelitas ecuatorianas* de Juan León Mera, tituladas de ese modo en el sentido cervantino, pero respondiendo a las características del cuento.

Un nombre injustamente preterido en el análisis del surgimiento del cuento ecuatoriano es el de la escritora guayaquileña Elysa Ayala, nacida en 1879. Sus obras, desperdigadas en periódicos y revistas de su época, así como otras que al parecer permanecen inéditas en poder de su familia, jamás han sido recogidas en un libro ni incluidas en ninguna antología. Sin embargo, los tres cuentos de ella que he podido leer acusan las más claras características del género cuentístico, y la temática que cultivó en ellos la identifican como escritora en la línea del futuro realismo.

También pueden considerarse como narradores de estos primerizos cuentos, Carlos R. Tobar (1854-1920) autor de *Timoleón Coloma* (1888) —obra que según la opinión de Rodríguez Castelo es una sucesión de cuentos—, Víctor Manuel Rendón (1859-1940), Remigio Crespo Toral (1860-1939), Medardo Ángel Silva (1898-1919) —en su llamada “novela breve”, *Maria Jesús*— y algunos otros.

Frente al cuento de la Generación del 30

Abierto el camino de la narrativa breve, fue natural seguir perfeccionando los frutos: 1927 es un año clave para el cuento porque en él Pablo Palacio publica *Un hombre muerto a puntapiés*, así como Leopoldo Benítez Vinuesa, *La mala hora*, libros que no permiten dudar ya sobre la conciencia clara de los escritores respecto del género. Si mantenemos los márgenes identificadores del cuento realista ecuatoriano —a partir de 1930, fecha de *Los que se van*, y finales de la década del 60, con algunos libros de Pedro Jorge Vera— podríamos sostener que las secuelas de los escritores del 30 en materia de cuento han sido enormemente prolíficas, aunque desiguales en calidad. En esos treinta años han cabido obras inolvidables, así como fugaces libros devorados hoy por el olvido. El Grupo Guayaquil, con la excepción de Pareja (de quien solamente se conoce un relato, escrito en 1954, y recogido por Eugenia Viteri, en su antología),²⁸ entregó brillantes cuentos, entre los que sobresale la maestría de José de la Cuadra para manejar esta clase de obras. Junto a ellos también dejaron cuento realista representantes un poco más jóvenes de la famosa generación —Alejandro Carrión, Pedro Jorge Vera, Adalberto Ortiz— y algunos salidos de la pluma de otra mujer también descuidada por críticos y antologistas, como es Nela Martínez.

Las causas históricas del realismo ecuatoriano son de todos conocidas. Baste recordar que la matanza de obreros del 15 de noviembre de 1922, la ruina del cultivo del cacao, la revolución militar de julio de 1925 y la fundación del Partido Socialista en el Ecuador, generan una serie de coordenadas circunstanciales e ideológicas que se entremezclan como resortes motivadores, tanto de conflictividad social como de pujante obra literaria.

²⁸ Eugenia Viteri, *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito: Editorial “Voluntad”, 1987), p. 103.

Esta literatura realista, que según Jorge Enrique Adoum “tuvo que enseñarse a sí misma a escribir”,²⁹ acusa rasgos de agresividad y precipitación (al menos en los primeros cultivadores), en el sentido de búsqueda de las fórmulas más directas de expresión para que impacten al receptor sin requerir ningún esfuerzo de lectura o interpretación. Nadie como Jorge Icaza para ejemplificar estas afirmaciones. En términos generales, los escritores del cuento realista participan de una básica actitud de denuncia, ambientan preferentemente en mundo rural, eligen por tanto al personaje campesino y apoyan el discurso en el habla regional, ya sea de la Costa como de la Sierra. Mientras tanto, la opción de los narradores de estos cuentos ha ido por la vía de un mayor refinamiento lingüístico, aunque pecando de óptica maniqueísta. Otros aspectos amplían la dimensión de la lucha dialéctica, que no se queda por tanto en la oposición de explotadores y explotados (como en “En la casa chola”, de Icaza) sino que abarca el enfrentamiento ideológico a partir del fanatismo religioso (como en “La última erranza”, de Gallegos Lara) y el distanciamiento de las personas a causa de las razas y los prejuicios (como en “Un idilio bobo”, de Rojas). Esta virulencia denunciativa restringe la posibilidad de la incorporación del folclore en los cuentos realistas; de allí que “Banda de pueblo”, de José de la Cuadra, brille un poco solitariamente en su interesante inventario de anécdotas y comportamientos vernaculares de la Costa y hasta de la Sierra.

Escritores más jóvenes, que publicaron después de la homogénea producción del realismo, no pudieron —o no quisieron— desvincularse de este edificio literario de tan sólidos cimientos. Por eso, Eugenia Viteri, Walter Bellolio y Rafael Díaz Ycaza, pueden considerarse seguidores de los escritores del 30 en preocupaciones y recursos. Sin embargo, es interesante observar el paso evolutivo

²⁹ Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura del 30* (Quito: Editorial El Conejo 1984), p. 31.

demostrado por Díaz Ycaza en el libro que le permitió ganar el Premio Aurelio Espinosa Pólit en 1985 (*Prometeo el joven y otras morisquetas*, del que se incluye un cuento en esta antología). En este libro el escritor, que nutrió su ficción de leyendas rurales y paisajes agrestes, giró hacia mundos más fantasiosos y personajes de hondura psicológica muy contemporánea.

Distanciamientos y rupturas

Ya desde 1953 un grupo de narradores guayaquileños intentó un viraje en la narrativa breve del país, tan marcada por el realismo como lo venía siendo. En *Diez cuentos universitarios*, cinco escritores iniciaron una transformación que no lograron llevar a cabo plenamente, excepto Alsino Ramírez Estrada, quien optando por el escarbamiento sicologista deja al cuento en el territorio de la ambigüedad y el subjetivismo.

Algunos escritores llevan adelante enérgicamente el distanciamiento con el realismo desde diferentes plataformas de creación —la de Juan Andrade Heymann, por ejemplo, quien con una imaginación que da cabida a lo cosmopolita, a lo burlesco y hasta a lo cruel, sorprendió con un libro tan diferente hasta la actualidad, como fue *Cuentos extraños*—. Orbe distinto, también, el de Carlos Béjar Portilla, que ensayó para el cuento múltiples ámbitos: el de la “ciencia ficción” —donde se ubica “Dulce lactancia”, elegido para esta antología— que le permite acerba crítica a los modos de vida del presente y talvez implantarse en el futuro; el del cuento fantástico, cuya desafiante simbología y corrosivo humor se encarnan en “Diplocus” y otros. Igualmente superan el realismo documental César Dávila Andrade, con su altura poética, Miguel Donoso Pareja, por medio de sus recurrencias connotativas, y Fabiola Solís de King, cuando capta la conciencia infantil en el más próximo y poético lenguaje.

El nuevo cuento ecuatoriano

A pesar de que el calificativo de “nuevo” tiene sentido según el ángulo temporal desde el cual se mira un fenómeno, se puede rotular con ese adjetivo al cuento ecuatoriano de los últimos veinte años. Hay detrás de los autores que publican a partir de 1970 una agudizada problemática política nacional, un acercamiento efectivo hacia lo popular, una consciente formación literaria, así como un casi unánime convencimiento de que solamente el socialismo podría conseguir justicia para los pueblos latinoamericanos. Sobre estas bases históricas e ideológicas los escritores maduran hacia una responsabilidad en el decir literario y en el vivir humano. La tarea de escribir se aborda como un esfuerzo que exige estudio previo y actitud profesional.

El Frente Cultural de Quito, y su expresión organizada en la Revista *La Bufanda del Sol*, permitió las primeras apariciones de narradores natos, como Iván Egüez, Abdón Ubidia, Raúl Pérez Torres; cada uno de ellos fue madurando a un auténtico trabajador de la literatura, a tal punto de llegar a nuestros días a un perfecto dominio del género cuentístico en sus respectivos estilos. Junto a ellos, Francisco Proaño, Marco Antonio Rodríguez, Javier Vásconez, han unido sus voces para hurgar en la entraña de la caótica sociedad ecuatoriana por medio de cuentos que han explorado todos los ámbitos sociales y posibilidades individuales de la existencia. Un poco más lejos, prefiriendo un estilo envolvente, elegante, y temas más universales, Vladimiro Rivas acompaña a esta generación. Con agresividad desafiante y creatividad lingüística más rica, Huilo Ruales escribe cuentos para el desconcierto y la meditación.

Desde Cuenca, Jorge Dávila y Eliécer Cárdenas nos envían cuentos de perfecta factura y sellados por el hálito de lo provinciano. Otros tres autores: Juan Valdano, Osvaldo Encalada y David Ramírez, aunque no aparecen en esta antología, merecen mención

por sus esfuerzos literarios dentro del género. Guayaquil también ha dejado su impronta regional a través del tropicalismo, la violencia y la jerga costeña en las vivaces narraciones de Velasco Mackenzie y Raúl Vallejo, escritores tan preocupados por la realidad como por la rigurosa revisión de la obra literaria. Solitariamente, Carlos Carrión escribió narrativa desde Loja, y hasta 1982, año de su último libro de cuentos, su preocupación mayor ha sido la recreación del habla coloquial.

Intentando encontrar elementos en común a esta pléyade de autores, que representan la vigencia del género en nuestros días, podríamos decir que las obras revelan una más esmerada formación literaria de parte de los autores. En ellos hay lugar para el lector asiduo y para el, si no estudioso, al menos curioso buscador de conceptos teóricos para abordar la literatura. Tal vez por eso, la utilización de técnicas para contar sea amplia y experimental. Sin embargo, se advierte preferencia por el narrador personaje que testimonia la realidad a partir de su propio discurso y que, de tan crítico consigo mismo, se desdobra a un tú para duplicar el juicio (como ocurre en el cuento “Rondando tu esquina”, de PérezTorres, no incluido en esta antología).

Los personajes emergen en su mayoría de los sectores más desposeídos del país —de aquello que se ha dado en llamar la marginalidad social— pero no vistos desde la distancia del narrador de la Generación del 30, sino desde el más cercano conocimiento de problemática, sicología y lenguaje, en una recreación en la que aletea el espíritu de solidaridad y la ternura.

Toda la riqueza que ha probado la narrativa contemporánea universal, de alguna manera ha encontrado eco en la cuentística ecuatoriana. Y esto no quiere decir imitación. Simplemente es un signo de los tiempos, tiempos en los cuales el diálogo de los pueblos puede estar representado por el diálogo de los libros. Entonces, las enumeraciones descriptivas, la alternancia de planos narrativos, la

polifonía de voces, la morosidad que incita a la reflexión, la hipóbole de lo cotidiano, las más cerradas jergas, han encontrado lugar en los cuentos de nuestros escritores.

Las escritoras de cuentos

Razones históricas explican la escasez de nombres femeninos posibles de incluir en una antología de cuentos. Tal vez multiplicadas por tratarse de un país del Tercer Mundo, las mismas razones explican la secundariedad de la mujer en todos los ámbitos. Sin embargo, es importante comprobar que en cada época del desarrollo del género hemos podido encontrar una representante del sexo femenino que escribió cuentos con la solvencia requerida para figurar en una antología.

Empecemos por la olvidada Elysa Ayala, cuya presencia de pionera debe aparecer con más derecho que Espinosa o Campos —dado que mientras ellos escribieron artículos con germen de cuentos, Ayala plasmó sus ficciones con aceptable estructura digna del género—. Nela Martínez es narradora cuya historia literaria y política la ubica dentro de la Generación del 30; si bien ha publicado poco, sus cuentos —por materia y recursos— merecen alinearse junto a sus compañeros de generación, pero nadie lo ha hecho en el país. Mucho más se ha considerado a Eugenia Viteri, que se mantuvo ligada al realismo en toda su producción cuentística.

Lupe Rumazo ha escrito siempre desde el peso de su notable intelectualidad. Debo referirme a *Silabas de la tierra* —su único libro de cuentos— pero no puedo dejar de pensar en *Rol beligerante* —su impresionante reflexión teórica en la que cuestiona al estructuralismo—. Como escritora de cuentos está en el punto justo en el cual se equilibran las innovaciones formales con una visión diferente de la vida. Fabiola Solís de King no ensaya la novedad, no experimenta.

Prefirió dirigirse a paso seguro hacia campos que tal vez conoce mejor por su profesión de sicóloga: la vida interior de los personajes.

A María Eugenia Paz y Miño la ocupan frecuentemente los personajes femeninos. Fragmentariamente a veces, en metáforas completas otras —como en el cuento “La roca y la mujer”, presente en esta antología— surgen de sus páginas unos problemas, unas emociones, unos símbolos, en los que se manifiesta concentradamente la problemática de mujer. Y no se requiere ni se le exige a una escritora una deliberada conciencia al abordar estos temas para reconocerlos presentes en sus textos. No se trata de feminismo: se trata de la búsqueda de un lenguaje y una sintaxis que permita la expresión de lo “otro”. Mayor que esta autora, pero de producción posterior, es Gilda Holst, de Guayaquil. Con precoces inquietudes literarias que canalizó mucho después a través del Taller Literario de la Casa de la Cultura, ha escrito cuentos de amplia temática pero que de todas maneras revelan ciertas constantes: la presencia del mar, la preponderancia de narradores-personajes femeninos, la vigencia de la vida cotidiana.

La más joven de las narradoras incluidas es Yanna Hadatty, quien se está formando como escritora dentro de los Talleres Literarios. Este tema tiene su historia.

Los talleres literarios

Después de iniciativas inolvidables como la del Taller que se dio en torno a *La Bufanda del sol* en 1974 y la posterior de *Tientos y Diferencias*, coordinada por Iván Egüez y Raúl Pérez Torres, desde 1982 hay Talleres Literarios institucionales en el país. Su existencia está ligada al retorno de Miguel Donoso Pareja al Ecuador, quien —acarreando su experiencia de coordinador y supervisor nacional de Talleres Literarios en México— los propuso, organizó e impulsó

en nuestro medio, patrocinados por la Casa de la Cultura y el Banco Central del Ecuador. Desde entonces la iniciativa se ha cristalizado en un trabajo casi ininterrumpido y que, pese a las desconfianzas y críticas de algunos sectores, ha producido una cantidad respetable de publicaciones. Escritores ya activos —como Jorge Velasco y Huilo Ruales— se insertaron en los Talleres para enriquecer con disciplina y lecturas conjuntas sus escrituras. El primer fruto impreso de los Talleres fue *El libro de posta* (1983), que incluyó cuentos de trece narradores, no todos ecuatorianos, libro de calidad irregular pero que demostró una voluntad de crear y una fe en el empeño literario de los jóvenes.

A partir de las publicaciones de los talleristas que viven en Quito, se identifica ya a algunos con “título” de escritor: Rubén Darío Buitrón, Alan Coronel, Byron Rodríguez, María Luisa Rodríguez. Más recientemente, un nuevo sector tallerístico se abrió bajo la coordinación de Raúl Pérez Torres, y de allí emergen nuevos nombres: Williamns Castillo, Pepe Torres, Eduardo Almeida. Al producto múltiple de estos jóvenes les espera todavía el estudio y crítica que se merecen.

En 1989 la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, publicó cuatro libros de cuentos incubados en su Taller: Livina Santos, Gilda Holst, Liliana Miraglia y Marcela Vintimilla demostraron la afirmación de Donoso, que “la función básica del Taller es acelerar el aprendizaje”³⁰ y que la práctica conjunta no uniforma los estilos porque los libros ilustran la autonomía de cuatro creadoras independientes, con indiscutible calidad y problemática muy del día. El más reciente ensayo de producto tallerístico en Guayaquil se llama *El libro de los abuelos* (1990), que incorpora nuevos participantes,

³⁰ Miguel Donoso Pareja, “Un Taller no unifica estilos”, *Difusión cultural*, No. 2 (Quito: Banco Central del Ecuador, 1986): 11.

como Libertad Regalado, José Enrique Zúñiga, Antón Mayorga y la mencionada Yanna Hadatty.

En Cuenca, el Banco Central también ha patrocinado talleres. El más reciente es *Esperpentos*, que el año pasado hizo circular una publicación titulada *Palabra viviente*, con cuentos y poemas de muy desigual valor literario.

Tengo noticia de que tanto en Ambato, como en Loja, como en Manta, funcionan Talleres que deben estar permitiendo la maduración de noveles escritores, pero el tradicional problema de incomunicación de las provincias ecuatorianas impide conocer sus resultados.

Todo esto me lleva a ver con optimismo la presencia y actividad de los Talleres como espacio de creación literaria, en general, y de cuento, en particular (ha sido más numerosa la producción en este género). Por esto, he creído justo cerrar la antología con una muestra representativa de la literatura que, a través de ellos, se está gestando en este momento en el país.

UNA MIRADA “OTRA” A CIERTOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA NARRATIVA ECUATORIANA*

El análisis literario nos vuelca sobre los textos una y otra vez. La mirada va teñida por las motivaciones de cada acercamiento: la inicial lectura lúdica y de conocimiento; la mera dilucidación de sus intrincados sentidos; el estreno de herramientas analíticas recientes; la sospecha de que hay vertientes semánticas dentro de los repliegues más profundos de las obras. Son caminos cercados por las ideologías formadoras de escritores y críticos. Sin embargo, el texto literario, polisémico por naturaleza, está allí para resistir y, más que nada, para abundar en posibilidades de lectura. La intención de volver sobre obras de la narrativa ecuatoriana muchas veces estudiadas, se justifica en la novedad de la búsqueda.

Por eso lo de la “mirada otra” que quiere plantear el presente trabajo. Mirada diferente y también rastreamiento de la “otredad” que ha encarnado, desde tiempos inmemoriales, lo femenino. La diferencia en la mirada analítica radica en plantearse la constitución del personaje femenino desde la crítica literaria feminista. Este tipo de crítica, cuyo desarrollo —emergiendo de los Estados Unidos y de algunos países europeos— ha cobrado respetable vuelo, requiere, como en todos los casos de teorías y estéticas extranjeras, de los debidos ajustes para poder aplicarse con justicia al producto latinoamericano.

* Se publicó en *Memorias del V Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*, Cuenca, 22-26 de noviembre de 1993 (Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, 1995), pp. 235-49.

Las premisas generales de la ginocrítica³¹ son lo suficientemente atractivas y convincentes como para estimular su estudio y aplicación.

He aquí unas ideas concretas:

—El análisis literario feminista no puede ser neutral: es un análisis político que saca a la luz las prácticas del sexismo para concientizar sobre su erradicación.

—El tratamiento de la mujer en la literatura escrita por hombres, en su mayor parte, está mediatizado y conducido por la construcción cultural de lo femenino, que emerge de una sociedad falocéntrica, y en ciertos casos y períodos, hasta misógina.

—La ginocrítica cuenta con la separación sexo y género y sostiene que toda escritura-lectura está marcada por el género.

—Esta perspectiva percibe la literatura escrita por mujeres como una obra producida desde *cierto espacio y cierta situación*, es decir, como el producto de una creadora presionada por un contexto desfavorable para la creación y para la caudalosa experiencia de vida que requiere la obra de ficción.

—Las autoras carecen de tradición literaria propia y tienen que plegarse al flujo de obras “universales” de mayoría masculina (¿acaso no vale revisar si lo que creemos universal, no es, simplemente, masculino?).

—El apoyo interdisciplinario para el análisis feminista también debe salir de unas ciencias humanas feministas, que hayan estudiado en centros de estudios femeninos antropología, so-

³¹ Término acuñado por Elaine Showalter, en primera instancia para denominar el estudio de la historia, temas, géneros y estructuras de la literatura escrita por mujeres, así como la psicodinámica de su creatividad. Posteriormente, el término se ha ampliado lo suficiente para incluir puntos de vista de los grupos oprimidos. En la actualidad, algunos autores extienden su sentido hasta convertirlo en sinónimo de Crítica Literaria Feminista.

ciología, psicoanálisis, filosofía. Pero esto no quiere decir que se descarte a la semiótica, la deconstrucción, la estética de la recepción, como herramientas, de trabajo. Todo lo contrario. Esta visión crítica cuenta con la convergencia de la mirada múltiple y no llega a conclusiones terminantes.

Así podría seguirse. Pero esta no es una ponencia teórica, que se proponga exponer premisas de una posición literaria. Su campo específico es la revisión ginocrítica de la construcción del personaje femenino en ciertas narraciones de autores ecuatorianos. Para ello, he aquí algunas precisiones sobre este tópico.

Hay una tradición cultural que nos impone unos modelos con sus correspondientes significados sobre lo masculino y lo femenino. Desde los cauces orientales —reafirmados por lo grecolatino— mientras la actividad y la conciencia pertenecen a la esfera de lo masculino, con sus representaciones en el cielo, el sol y el fuego; sus opuestos, la pasividad y lo irracional —con símbolos como el agua, la tierra y la luna— encarnan lo femenino. Fue el patriarcado el que repartió en deberes y en roles establecidos, la presencia del hombre y la mujer en la sociedad y en la historia. A partir de una sobredimensionada diferencia fisiológica, que encubría una distribución del poder entre dominadores y dominadas, se fijó un orden social en el cual la sumisión femenina al papel procreador y sustentador del hogar, aseguraba la propiedad privada y la herencia.

Desde entonces, el respeto a ese orden ha dividido a las mujeres en buenas y malas, en la medida en que se han acogido o no a las pautas que para el género femenino estableció el patriarcado. Los escritores han creado sus personajes proyectando en ellos los valores de su momento. Así, si el varón, entregado a la práctica de la guerra y el trabajo —creación, destrucción, transformación— desarrollaba acciones interpretables como heroicas, la mujer era

pintada con las virtudes domésticas que representaban el no-hacer y la no-conciencia.

Y sobre la base del primerísimo rol, el reproductor, se levantó la identidad mujer-madre, reduciendo su compleja totalidad y centrándola en la maternidad como esencia constituyente de lo femenino.

Estos hechos en la historia están detrás de los símbolos creados para toda una gama de necesidades expresivas: desde para sublimar, como para canalizar desconciertos, desconocimientos y temores. La mujer fue representada en las más antinómicas imágenes: la virgen, la santa, la gran madre, la solterona, la monja, la bruja, la prostituta. El patriarcado repartió los roles en la concepción bipolar de manera tan maniqueísta que los valores de lo Uno quedaron muy claros en contraposición con los deméritos de lo Otro. Lo femenino, Otridad sin concesiones, cargó hasta en sus imágenes más positivas con las lacras de inferioridad, dependencia, irracionalidad. Entonces, la madre —santificada en su devoción y capacidad de sacrificio— es mediadora frente al padre porque carece de poder de decisión. La virgen es objeto de intercambio, lleva una dote al matrimonio y asegura la exacta paternidad de un varón. La santa ha conseguido su santidad, en muchos casos, a costa de encerramiento —inactividad— y autocastigo.

Imágenes de mujer que del lenguaje y las ideologías pasaron a la literatura para poblar los mundos de ficción, con las mismas conductas y significaciones que en la historia. Ver a los personajes femeninos desde una óptica desmitificadora de las verdades del patriarcado, es contribuir con el fin político de la crítica literaria feminista. Y no se trata de plantear reproches o cuestionamientos a destiempo a los autores de esos personajes. Hijos de sus siglos, de sus corrientes estéticas, de sus orbes ideológicas, los escritores procedieron “históricamente”. Pero tampoco es deseable ni hones-

to soslayar el balance completo de la cosmovisión que ha regido al mundo. A un mundo que, felizmente, empieza a dejar de ser empecinadamente falocentrista. Un mundo en que el signo mujer rompe la estrechez de la bipolaridad para emerger lleno de matices y contradicciones. Para ser reflejo de una persona en la medida en que esa persona es auténticamente mujer.

Todos sabemos que es la novela el territorio idóneo para el florecimiento de personajes literarios completos. Aquellos que tienen nombre, fisonomía, personalidad, identidad y que pasan por el avatar humano. En ocasiones, el cuento largo —por habilidad excepcional de su autor— también es campo de personajes de composición total. En el ánimo de hacer un seguimiento cronológico al personaje femenino de la narrativa ecuatoriana, he tomado algunos de la primera etapa. Declaro entonces que presento la primera parte de un trabajo que tiene mucho por delante. Llegaré, por tanto, a conclusiones parciales, válidas solamente para esta ponencia.

Desde 1863 —año de *La emancipada* hasta 1938, fecha de publicación de *Baldomera*— se eslabonan seis piezas narrativas cuyos personajes femeninos son mi materia de análisis. Por oportuna coincidencia o predisposición consciente de los autores, se ha dado una preferencia por lo femenino que se revela desde los títulos de las obras. De allí que las dos novelas mencionadas, más *Cumandá* (1879), *A la Costa* (1904), *Débora* (1927) y *La Tigra* (1932) serán las consideradas.

Si es cierto que un personaje literario es lo más parecido a un ser humano, los narradores tradicionales los han pintado con cuidado y hasta con énfasis, una fisonomía (los contemporáneos hicieron diferentes opciones, más liberados de los precisos rasgos de la apariencia física). Cuando se trata de la mujer, el objetivo de la belleza ha conducido la pluma de muchos autores. Este es un punto que justifica tan caudalosas reflexiones que podrían ocupar demasiadas páginas. Partamos de las palabras de Naomi Wolf: “El

mito de la belleza se basa en esto: la cualidad llamada belleza tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a personificarla y los hombres deben aspirar a poseer mujeres que la personifiquen...”.³² La belleza de la mujer ha sido exaltada por la historia como, talvez, la mayor cualidad femenina. Centrada la mirada en el cuerpo, velados primero los anhelos del deseo por la voz sublimadora, y confesados después a palabra suelta, los atributos físicos de la feminidad han sido cantados, elogiados y sobredimensionados al punto de haber hecho de la mujer un cuerpo por encima de todo y no solamente, un cuerpo reproductor, sino un cuerpo productor de placer. La mujer no fue plasmada como gozadora en sí misma, sino como gozadora en la medida en que producía el gozo masculino. La etapa victoriana europea —con tanto eco en la moral burguesa decimonónica— concibió un concepto de belleza que provocó remordimientos en el admirador y en la admirada, con la consiguiente vivencia atormentada y secreta de una sexualidad insalubre.

Así, nuestras heroínas son bellas en la medida en que sus autores pueden utilizar sus esquemas ideológicos para proyectarlos sobre cuerpos y fisonomía. El repaso lo revela: Rosaura es regularmente hermosa (alta, fina, graciosa), pero con signos que adelantan su futura incursión en la pasionalidad (bajo el prejuicio de que la prostitución depara placer a la prostituta). Cumandá calza perfectamente con el modelo español de belleza: piel blanca, finura, gallardía (que es como decir “elegancia” en el esquema aristócrata-burgués) y declaradamente superior a sus hermanas de raza. Mariana es presentada con una imagen más cercana a la mayoría de las mujeres ecuatorianas porque es mestiza, con un cruce racial en el cual el narrador insiste demasiado: su ascendencia africana. Y a ese elemento se le atribuyen tanto ciertos rasgos físicos de inmediata atracción, como la fuerza de su temperamento que la

³² Naomi Wolf, *El mito de la belleza* (Barcelona: Emecé Editores, 1991), p. 15.

arrumbará a la entrega sexual. En contraste, en la misma novela *A la Costa*, el personaje antinómico es Consuelo, blanca, fina, sin ninguna referencia erótica. Francisca Miranda es “hembra soberana”, es decir, redonda, sensual, lasciva; en ella el imaginario masculino pone todas las notas de la mujer activa sexualmente: así nace “la Tigra”. En cambio, Baldomera es fea. Gigantesca, hercúlea, negra. El narrador no la necesita hermosa porque ella va a encarnar a la gran madre. Solo en sus inicios, cuando el cuatrero Lamparita se fijó en la ocasional prostituta, se le pintaron ciertos rasgos atractivos. Hasta aquí, entonces, una mayoritaria manera de concebir a la mujer: tiene que ser bella.

No quiero dejar de decir —pese a lo atractivo de demostrarlo con el correspondiente estudio— también con la autora Wolf que “el mito de la belleza no se basa en la evolución, la sexualidad, el género, la estética o Dios... se compone de distancia emocional, política y economía y de represión sexual. No tiene nada que ver con las mujeres. Tiene que ver con los hombres y con el poder”.³³

Un valioso estudio de la analista chilena Lucía Guerra ya nos hace ver que “en la literatura latinoamericana son innumerables los ejemplos de personajes femeninos que plasman los valores del orden patriarcal burgués y que, en su calidad de signo funcionan, al nivel de la recepción del texto como modelos sociales de lo que debe ser la mujer”.³⁴ Me baso en esta cita para plantear que los personajes femeninos que estoy analizando sufren, fracasan o mueren porque no encarnan *lo que la mujer debe ser*, es decir, no se ajustan al modelo de sumisión, pasividad y silencio que la tradición ha creado para ellas. Veamos.

El castigo que se inflinge a la Rosaura de *La emancipada* es evidente. Si bien las intenciones de abogar por la autonomía de la

³³ *Op. cit.*, 8.

³⁴ Lucía Guerra. “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”. Revista *Hispanérica*. Año XV. No. 43 (1986).

mujer también están muy visibles en la novela, el callejón sin salida en que el narrador encierra a la “emancipada” la condena al fracaso, pese a que el padre tiránico, el cura cómplice y la debilidad del enamorado son elementos de la ficción que justificarían el acto rebelde.

Rosaura huye de su forzado matrimonio en la puerta de la iglesia, se emancipa del padre, pero se condena a sí misma o al ostracismo o a la marginalidad. Su carácter esforzado, su temple de ánimo, sus luces intelectuales no pueden tomar otro rumbo que la promiscuidad. Sobre esa conducta el narrador se alarga en disquisiciones oscuras: “entre la corrupción que tiraniza y la corrupción que halaga no es dudosa la elección para una criatura inexperta y de alma ardiente como Rosaura”.³⁵ ¿Por qué tendrían que halagarla “las orgías y los excesos”? ¿Por qué tendría que “dejarse obsequiar hasta por los beodos de los figones”? ¿A dónde fueron a parar las líneas de la educación lancasteriana que la habían convertido en una mujer distinta para su época? El narrador la hace claudicar —es verdad, para atacar a la sociedad cuyos preceptos se impusieron— en esa desconocida y sospechada condición femenina que lleva al personaje a confesar: “yo no puedo vivir sino de emociones, las emociones son un sueño y no quiero que nadie me despierte”,³⁶ esa condición femenina que en su fisiología es un “incógnito misterio”—momento de la autopsia de Rosaura— y en su síquis “continente negro”, es decir, lo máximo desconocido, como hiciera pensar Freud en su famosa metáfora.

Rosaura es, pues, un personaje femenino fracasado en su proyecto de liberación.

Con Cumandá se trata de otra historia, de diferente mundo, pero también de un caso en el cual el “triunfo” se mide en términos de muerte, es decir, de fracaso. Y lo que es peor de desconocimiento

³⁵ Miguel Riofrío, *La emancipada* (Quito: El Conejo, 1989), p. 74.

³⁶ *Op. cit.*, 80.

de sí misma. Cada uno de los rasgos de admirable personalidad de la joven zápara se apoyan en su condición de “salvaje”. Su fogosidad amorosa, su habilidad en las prácticas de conducta selvática, su capacidad de tomar decisiones, su energía para oponerse a la voluntad patriarcal, primero de Tongana, después de Yahuarmaqui; por último, su decisión de morir para salvar al amado. Los aspectos enumerados la declaran una mujer fuera del molde tradicional occidental (aunque su misma madre Pona —a pesar del aire de hechicera que la autonomiza un poco— le ha dado siempre ejemplo de obediencia, como la dócil compañera del rencoroso Tongana) y la convierten en una auténtica heroína, llamada a la hazaña y a vencer dificultades. De muchas maneras, Cumandá es “masculina”—reparar en la fuerza de sus diálogos, al punto de que solo a ella le pertenecen los únicos matices erotizantes del discurso amoroso—: “He jurado que mi carne y mis huesos jamás pertenecerán a otro” y “ni puedo acostarme en otro lecho que no sea el suyo”,³⁷ refiriéndose a Carlos, mientras que en los diálogos de este prevalecen los sentimientos agudamente espiritualizados. Exigencias del dato escondido de la fraternidad, es cierto. Pero ello no le resta valor a mi tesis: Cumandá tiene conducta de hombre, según los cánones de la época.

Pero lo más duro, lo más cruel con el personaje femenino concebido y vivificado por Mera es el final. En el momento de las indispensables anagnórisis, cuando los reconocimientos ponen orden en el mundo caotizado por las pasiones (explotación, odio, venganza), el padre reconoce a la hija —Cumandá es la pequeña Julia, raptada en el incendio por Pona— el hermano a la hermana —y se justifican los sentimientos de machacada pureza—, el patrón al peón vengativo: Tongana es Tubón, el cabecilla de la rebelión indígena. La mayor víctima es Cumandá, quien careció de la más trascendente de las anagnórisis: reconocer su total identidad, como mujer blanca,

³⁷ Juan León Mera, *Cumandá* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 103.

como miembro de la familia Orozco. Cumandá muere convertida en una mujer que nunca debió ser.

El caso de Mariana Ramírez de la novela *A la Costa* es el más simple; le sigue un poco el modelo a la Rosaura de *La emancipada*, pero con mayor esquematismo. A la mujer que “cae”, no le queda otro camino que la prostitución. A su personalidad, el narrador la marcó con aquello de los ataques histéricos. Deduzco que, a comienzos del siglo XX, para el escritor Luis Alfredo Martínez no estaba nada claro qué era la histeria, sin embargo, desde los orígenes de los estudios al respecto, la ligazón mujer-histeria se levantó como un mito.

En la novela, Mariana es casi gratuitamente histérica: la base la pone el narrador en el choque de la fuerza temperamental y la educación reprimidora. Pero ¿qué mujer no ha sufrido tal oposición? ¿Acaso no se sigue educando a las mujeres para la represión de sus energías vitales? En la anécdota de *A la Costa* Mariana tiene estos ataques después de cada momento emocional y el narrador los maneja como explicación y justificación de las decepciones, de los deseos sexuales y de sus remordimientos de la joven. Entonces, la amante precoz que tuvo el valor de visitar al enamorado en su cuarto de soltero se autocastiga con el ataque: la pecadora arrepentida que practica los ejercicios espirituales jesuíticos también exterioriza su contrición en convulsiones. Las “caídas” de Mariana parecen equilibrarse cuando el narrador adjudica la primera entrega a la decisión de ella, pero la segunda se produce por seducción casi violatoria: el sacerdote, en complicidad con la alcahueta, la convierte en su amante. Esta mujer será víctima hasta las últimas consecuencias: los amantes la abandonan, concibe un hijo, el hermano la posterga y olvida: “era como una muerta adorada, pues desde que se había prostituido murió Mariana para él”.³⁸ Entonces, para

³⁸ Luis A. Martínez, *A la Costa* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 162.

este fugaz personaje del drama conservador-liberal en el Ecuador, se cumple perfectamente el esquema binario: la santa o la puta. La visión triunfalista del liberalismo que hizo de Salvador Ramírez un héroe de la adversidad político-social, no tuvo espacio para la mujer.

Vino el realismo social y se desgranaron mujeres campesinas, obreras, amas de casa. De ese movimiento emerge Francisca Miranda, la mujer bravía, la “hembra soberana” del cuento de José de la Cuadra. Dice el narrador que la hija mayor del pequeño hacendado Baudilio Miranda “amaneció señora cuando ladrones nocturnos asesinaron a los padres y la joven Francisca, de 18 años, mató a los invasores y defendió a sus hermanas. Desde entonces adopta la conducta masculina indispensable para conseguir respeto y desempeñar el poder dentro de su fundo. Entre la “semiótica del poder montubio” figura: manejar el machete, disparar con puntería, domar caballos cerriles, beber alcohol y tomar iniciativas sexuales.

Para llegar a esos hábitos, el narrador la hace pasar por un proceso violento: la noche del ataque disparó en la oscuridad con una precisión absoluta (¿cuándo aprendió a disparar una joven que se sabía señalada para el matrimonio y las labores domésticos, exactamente como su madre?) porque “la poseía una alta fiebre de muerte” pero también se siente una débil mujer y llora a gritos frente a los cadáveres de sus padres. Ya transformada en “la Tigra” exhibe con orgullo su actitud de mando tanto frente a sus hermanas, como a peones y policías rurales.

El tratamiento del tema sexual en *La Tigra* me inspira desconfianza. Hay puesto para varios mitos: la desfloración de Juliana —adolescente bobalicona de 14 años, como la pintan— se narra con tintes de exagerada plenitud; la reacción de Pancha al irrumpir en el momento luce como aquello de que las mujeres andan buscando a su violador —tema insistente en obras de autoría masculina—, cuando “la Tigra” ordena a Ternerote: “Ahora fórzame a mí o te mato”; por último, las disputas de las hermanas cada noche para conseguir

los favores del pariente tuerto y feo, también se me aparecen como escenas agigantadas propias del desborde de una imaginación en la cual las mujeres figuran como oponentes ávidas de la lucha sexual, como amantes siempre dispuestas a cualquier hombre que las requiera. Y en el encuentro erótico los roles se cumplen de manera rígida porque “la Tigra” necesita un “domador” como repite el narrador con insistencia. Tan ortodoxa es la concepción de José de la Cuadra sobre las mujeres que cuando “la Tigra” se enamora la hace protagonizar el papel de la pasividad: el deseo se esconde, los modales agresivos se refinan, y lo que es peor, la hace adquirir la actitud de la servidumbre.

Pero el verdadero “domador” de Francisca Miranda no es un amante. Es el brujo “Masa Blanca” porque se ha apropiado de su alma supersticiosa y ejerce sobre ella un poder desmesurado. “La Tigra” hasta parece tonta en la escena que para el narrador es “ridícula y macabra” y para las hermanas Miranda “hermosa”.³⁹ En este momento, él capta la ingenua credulidad de las hermanas, aduciendo que “han pecao mucho po’ abajo”. La “misa mala” condena a Sarita a la virginidad y a las otras, a la dirección espiritual de un brujo que practica sobre ellas una forma subrepticia de poder.

La bravura, autonomía y hasta arbitrariedad de “la Tigra” tienen un límite: lo puso un hombre, lo determinó una esfera de las tantas que tiene el patriarcado. En esta historia se llama superstición, pero en otras podría llamarse de diferente manera.

Igualmente realista es la novela *Baldomera* de Alfredo Pareja Diezcanseco. El personaje del mismo nombre encarna bravura, capacidad de trabajo, natural sentido de la justicia y gusto por el alcohol. Se mezclan así aspectos dinámicos, activos, con los domésticos atribuidos de manera dominante a la mujer porque su habilidad mayor consiste en cocinar viandas populares que vende en

³⁹ José de la Cuadra, *Horno y Repisas* (Quito: El Conejo, 1985), p. 128.

un puesto de esquina, porque se afana por conciliar las desarmonías hogareñas entre su marido y el rebelde hijo de su primera unión, porque es, por encima de todo su furia y dignidad, madre abnegada.

Este aspecto ha sido profundamente explorado por el profesor Michael Handelsman de la Universidad de Tennessee, en estudio propuesto al “V Encuentro de Ecuatorianistas”, del presente año bajo el título “*Baldomera* y la tra(d)ición patriarcal”. Esta ponencia, que provocó la consiguiente polémica, sostiene que la vivencia de la maternidad con sentido de abnegación máxima y sacrificio lleva al personaje al encarcelamiento y que este final bien puede sugerir que “la maternidad mitificada solo conduce a una vida mutilada, falsa y carente de verdaderas posibilidades para que la mujer se realice plenamente (y que se la reconozca) como un ser humano complejo y multifacético”.

La situación es clara: la luchadora tenaz que no se deja humillar por insultos callejeros o abusos policiales, la mujer solidaria que se une a los reclamadores de justicia el 15 de noviembre de 1922 y conoce del horror de la matanza en las calles de Guayaquil, es mujer tradicional en dos momentos claves de su historia: cuando el cuatrero Lamparita la conquista a costa de demostrarle que él es más fuerte —la tumba en lucha cuerpo o cuerpo, que es descrita con imágenes de doma de caballos, paralelismo que puede hacerse dentro de la misma obra porque Lamparita tuvo un potro, igualmente, chúcaro primero y fiel después—; y cuando reacciona como madre. Los consejos al hijo Polibio que marcha al campo, la presentan tan sexista e insolidaria con las mujeres como cualquier hombre: “Ten cuenta con las mujeres. Las mujeres son unas condenadas”,⁴⁰ y su reacción frente al ataque violento del hijo mayor a su novia, que lo llevaría a la cárcel, atribuyéndose a sí misma el intento de crimen porque a ella le darían sentencia reducida, confirma lo afirmado.

⁴⁰ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 104.

Baldomera es madre por encima de todo. Versión propia del cuerpo de valores levantado por el patriarcado. Esto lleva a concluir al crítico Handelsman, en *Baldomera* "...tampoco hablan las mujeres."

Ahora, vale detenerse un poco en el punto de la excepcionalidad, en la fuente de las diferencias, adelantos, y sorpresas de la narrativa ecuatoriana de la vanguardia. Me refiero a la obra de Pablo Palacio. Su novela *Débora* (1927) por su nombre femenino, conduce a pensar que en el núcleo de su historia se mueve una mujer o, al menos, que lo femenino es tema o referencia fundamental. ¿Y qué ocurre?

Débora es una narración experimental de las que permite ejercitar el juego de las identificaciones: ¿cuento largo? ¿"nouvelle"? ¿relato-ensayo en la medida en que la voz narrativa se mezcla en grandes dosis con una voz que reflexiona, que piensa? Pero lo que nos interesa va por otro rumbo: pese al título carece de un central personaje femenino, su protagonista es el Teniente, ficción visible de un narrador que no intenta ocultar que está inventando frente a los ojos del lector: "maniqués de hombre hecho a base de papel y letras ...".⁴¹

Sin embargo, el texto edifica "mucho" en torno a lo femenino. Voy a perfilarlo. Sobre este Teniente, parodiando al dios bíblico que sostuvo "no es bueno que el hombre esté solo", dice la voz narrativa: "... es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida",⁴² la imagen de esta mujer ideal se reduce a "unas manos blancas acariciaron unos cabellos rubios" y se afirma que "este supuesto recuerdo debe estar en los arcones de cada hombre".⁴³ Nos encontramos, entonces, con la faz más repetida de la imagería

⁴¹ Pablo Palacio, *Obras escogidas* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 85. Todas las citas corresponden a esta edición.

⁴² *Op. cit.*, 89.

⁴³ *Ibid.*

tradicional, la del “Ángel del Hogar”, la de la protectora y prodigadora de los afectos puros.

La siguiente presencia femenina se construye sobre unos ojos, unas miradas que arman un breve monólogo imaginario.⁴⁴ El Teniente lo interpreta como situación cuestionadora del género masculino en general —y desde luego, de sí mismo—, pese a referirse a una situación en la que él no está involucrado. Aparece después una sonrisa en ese rompecabezas de piezas esteoreotipadas con que se va formando la imagen femenina en la obra. Es la sonrisa socarrona de una empleada de correos, viciada con la insinuación de que debe el cargo a algún asunto amoroso. Y, en seguida, una meditación cargada de sentidos: “La intimidad está apaciblemente llena del anhelo de la mujer. Con ellas, viene el ‘¿para qué?’ o la indiferencia, o el descuido, o el considerarlas, a pesar de que haya llegado el momento propicio, lejanas aun dentro de su proximidad”.⁴⁵

Muchos posibles elementos convergen aquí: un no resuelto conflicto amor-odio; una posible misoginia; el temor ancestral a la mujer; el hastío de quien ha estado demasiado cerca de ellas. En todo caso, ese “lejanas aun dentro de su proximidad” parece apuntar hacia otra faceta del estereotipo: el de la mujer inasible, la contrapartida del “ángel”: ¿la bruja?

El narrador continúa inventando y aparece una mujer de una de las ventanas de la casa. Sigue una escena amorosa en la cual esta mujer cumplirá la función precisa para la que fue concebida: “me pasará los dedos por el cabello”,⁴⁶ pero, todo es un sueño del Teniente y se trata de una mujer que no existe, que ni siquiera tiene nombre propio, que puede ser “Micaela o Rosa Ana. Mujer de domingo que espero”.⁴⁷ Como la prima, esta Micaela o Rosa Ana

⁴⁴ *Op. cit.*, 88.

⁴⁵ *Op. cit.*, 92.

⁴⁶ *Op. cit.*, 93.

⁴⁷ *Op. cit.*, 94.

encarna lo que para los tópicos tradicionales constituye el ideal del eterno femenino.

Más adelante, el Teniente se desdobra en un segundo Teniente, el B. Esto constituye pretexto para narrar otra escena amorosa que contiene elementos importantes del imaginario masculino: la iniciativa de la mujer, su ardor, el marido burlado. El seductor informa: “estábamos que nos comíamos... La tarde que he pasado!”. Sin mayores datos físicos sobre ella: tiene ojos encendidos y brazos blancos, sí se nos informa de su habilidad para engañar al marido y a los hermanos de éste. Esa “pobre muchacha... muy buena...” en el decir del Teniente B, lleva escondida dentro de sí a su propia antítesis: la puta.

Viene entonces la puta sin máscaras. En un cuadro que se introduce bajo el título de “La visita a los Barrios bajos” se habla del “milagro del deseo”.⁴⁸ Con gran acierto se describe la escalera que lleva hasta la satisfacción del deseo, utilizando adjetivos que igualmente sugieren la descripción de una prostituta en decadencia: “sebosas por las caricias de las manos de los chicos”, “derrumbadas y maltrechas”, “inquietantes”, “desvergonzadas”. Sin cambiar el sujeto “escaleras”, el referente pasa luego a ser mujer-prostituta a quien llama “la de todos”. La voz narrativa se solidariza desde un plural verbal: “se nos ahonda progresivamente”, con la opción masculina de preferir “la mujer conocida” ante el temor del fracaso de “la declaración y el trato” a que se siente obligado el hombre frente a la mujer no conocida. Es decir, la puta conocida es preferible, menos amenazante, que la bruja desconocida.

El episodio titulado “La espera de la mujer”, viene precedido de unas líneas que afirman: “No tendrá nunca la mujer única, que conviene a nuestros intereses, que existe y que no sabemos dónde

⁴⁸ *Op. cit.*, 111-12.

está”.⁴⁹ Es de notar la repetida incorporación de la voz narrativa a ese plural posesivo y en el desamparo con que termina la idea. Una vez más podemos aventurar que esa mujer única, conveniente y no hallable es la madre-universo que el niño buscará toda su vida a partir de su conciencia de la separación entre ellos.

De inmediato sigue “Tentativa de seducción”.⁵⁰ El narrador explica que el Teniente ha comprendido que debe cesar “su tributo a los barrios bajos”; por consiguiente tiene que encontrar otra mujer que sirva para fines similares. Actúa bajo la pauta ya señalada del temor del fracaso y, así, elige una muchacha que nada tiene de ideal, pero que debe ser fácil de conseguir. “...que una mujer sea nuestra, sin que sea hermosa, ni menos; ya que es más conveniente que el que sea de otro”.⁵¹ La presentación de este personaje fugaz se hace en términos casi crueles: algo gorda, boba, un poco chola, con pelos gruesos, la raya del pelo es una “carrera de piojos”, tiene la voz gangosa como si no se hubiera sonado la nariz. Pese a que la seducción se ciñe a un plan deliberadamente trazado, la comprobación inicial de las deficiencias de la mujer mueve nuevamente al narrador a solidarizarse con el Teniente: “Nos inclinamos a no volver, como si hubiéramos sido defraudados”.⁵² Posteriores visitas conducen la situación por los cauces de la familiaridad progresiva hasta desembocar en un desenlace ambiguo. El Teniente se hace más audaz en sus caricias y sugiere verse en otra parte; ella recita el parlamento tradicional, oponiendo reparos; se produce la discusión. Dos líneas de narración sirven para sintetizar sentidos: “Precipitado, o poco hábil, o acostumbamiento de la simplicidad del guiño. Qué mal va!”.⁵³ Por un lado se sugiere que el Teniente no ha sabido conducir

⁴⁹ *Op. cit.*, 114.

⁵⁰ *Op. cit.*, 115-17.

⁵¹ *Op. cit.*, 115.

⁵² *Op. cit.*, 117.

⁵³ *Op. cit.*, 119.

con destreza su tentativa de seducción. Pero, por el otro, también se infiere que escoge la docilidad de la prostituta, aludiendo a “la simple guñada”, que aparece en el episodio correspondiente. Aun esta muchacha boba y poco hermosa se convierte en la bruja desconocida ante la que prima el temor del fracaso. La visión negativa se refuerza con el comentario de que la había visto en el cuarto de un antiguo inquilino. Entonces, la bruja es también puta. La novela termina cuando el narrador-inventor —dios de la ficción— pone fin a la existencia del Teniente: “guardo tu ridículo yo”.⁵⁴ Es decir, el dios no trata siquiera de solucionar ningún enredo, sino que ejerce su poder y elimina de un solo trazo a su criatura de palabras y papel. Antes, hará aparecer a Débora —que da nombre a la obra—. Se trata de una mujer de ensueño, tan distante que “es una magnolia”. Bailarina norteamericana, de ojos azules y brazos flexibles como cuellos de garzas, tiene “un lejano sabor a miel”. Esta mujer ideal pero imposible de alcanzar se convierte así en LA MUJER: “Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el lejano sabor de Débora...”. Pero, como sabemos, nada en este libro intenta ser verdad. Por tanto, LA MUJER no existe. Sin embargo, la escena y el libro concluyen con un final prestado directamente del cine —el difuminado en blanco— como para subrayar aún más que todo ha sido una fantasía.

Como se ve, me he extendido en el análisis de lo alusivo a lo femenino que hay en *Débora* de Pablo Palacio. Y eso merece una justificación. El texto más experimental de la literatura de su época, el más rico en argucias literarias, en intuiciones significativas sobre problemas humanos y sociales, un texto cuya estructura fragmentada, envolvente, ilógica a ratos bien podría reconocerse como “discurso de la madre” en la terminología de la Crítica Literaria Feminista, es decir, escapado de los cauces del falogocentrismo, tam-

⁵⁴ *Op. cit.*, 120.

poco tiene un sitio justo y humanizado para lo femenino, tampoco plantea en términos de respeto, o curiosidad bien intencionada la exploración de la mujer. Hay temor, burla, polarización entre los clichés de siempre; en resumidas cuentas, tampoco hay espacio en el texto palaciano para un cabal y serio planteamiento de lo femenino o un sólido personaje mujer. En la literatura ecuatoriana, tendríamos que seguir esperando.

Conclusiones

De todo lo expuesto, que —como expresé antes— es un estudio parcial porque se ha detenido en 1938, fecha de publicación de la última novela tomada en cuenta, se pueden deducir algunas conclusiones:

1. Que los personajes femeninos que emergen de las obras de los primeros narradores de nuestra literatura no son auténticos personajes de ruptura, a pesar de las intenciones de sus autores. Cada uno de ellos ha sido víctima —más que de las circunstancias adversas en la cuales la opción narrativa los ha puesto con el buen propósito de alzarlos como heroínas— de una reducida, equivocada o simplísima concepción de lo femenino, que los llevó al fracaso o a la muerte.

2. El fracaso o la muerte dentro de una historia no son de por sí elementos de pobreza significativa, al contrario, según el tratamiento interior de la obra, podrían verse como hechos de martirio, heroísmo o significación trascendente que iluminasen a la posteridad con la riqueza semántica de una actitud nueva. El problema consiste en que los arriba analizados mantienen a la mujer ligada a los papeles históricos y sociales que el patriarcado les ha asignado (la maternidad sacrificada de Baldomera,

por ejemplo; el rápido desvío hacia la prostitución de Rosaura o Mariana, etc.), a los esquemas de sexualidad o inteligencia pasiva; al desconocimiento de sí misma.

3. No se ha tratado de reprochar a los autores un reduccionismo en su conocimiento de la mujer. Simplemente, se los ha visto como conciencias marcadas por su tiempo y sus valores, tal vez, por esa línea tan fuerte y solapada que es el sexismo o, lo más peligroso, por la encubierta misoginia que arrastra la cultura occidental desde épocas inmemoriales.

Telarañas ideológicas de las que no estamos exentas ni siquiera las mujeres.

4. Que los estudios literarios de un país deben enriquecerse a costa de instrumentos y visiones renovadas. La ginocrítica bien podría ser uno de esos caminos. Particularmente, yo me encuentro ligada y comprometida a continuar por él.

No sería justo terminar, sin confesar públicamente que mucho de lo que contiene esta ponencia, es producto de los estudios realizados al interior del grupo *Mujeres del Ático* y por tanto cuenta con el lúcido aporte de mis compañeras, así como con la participación dialogante de mis alumnos de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Guayaquil.

Bibliografía

Araujo, Helena. *La Scherezada criolla*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Calvera, Leonor. *EL género mujer*. Buenos Aires: Ed. de Belgrado, 1982.

De la Cuadra, José. *Horno y Repisas* (Quito: El Conejo, 1985).

- Franco, Jean. "Apuntes sobre la Crítica Feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, 15.45 (1986).
- Guerra, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". Revista *Hispanamérica*. Año XV. No. 43 (1986).
- González, Patricia Elena y Eliana Ortega, ed. *La sartén por el mango*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1985.
- Martínez, Luis A. *A la Costa* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.).
- Mera, Juan León. *Cumandá* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.).
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Mora Gabriela. "Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas". *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriela Mora y Karen S. van Hooff. Ypsilant, Mi. Tempe: Bilingual Press, 1982.
- Palacio, Pablo. *Obras escogidas* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.).
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Baldomera* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.).
- Riofrío, Miguel. *La emancipada* (Quito: El Conejo, 1989).

CUELTAN LAS MUJERES. ANTOLOGÍA DE NARRADORAS ECUATORIANAS*

Introducción

...las escritoras actuales (...) parecen
divididas entre el deseo de expresar
lo femenino y el de alcanzar lo universal.

LAURA FREIXAS

¡Bienvenidas las antologías!

Bienvenidas porque valen como panoramas, como esfuerzos de síntesis, como cortes de la historia, de la vida. Y son tales porque “la base para el conocimiento histórico no son hechos empíricos sino textos escritos”.⁵⁵ En esta dimensión, la literatura ha aportado mucho para concluir en que “somos lo que leemos y cómo lo leemos”.⁵⁶ Las dos citas que provienen de Iris M. Zavala, la gran teórica y escritora puertorriqueña experta en crítica literaria feminista, iluminan las intenciones de una antología de narradoras ecuatorianas. Elegir el género femenino, como eje director de un esfuerzo de recopi-

* Prólogo a *Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas* (Quito: Seix Barral, 2001), pp. 9-25.

⁵⁵ Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española*. t. I. (Barcelona: Editorial Anthropos, 1993), p. 9.

⁵⁶ *Op. cit.*, 9.

lación de cualquier clase de obras, todavía despierta inquietudes y pone en alerta hasta al lector más desprejuiciado. Las discusiones al respecto de la literatura escrita por mujeres se mantienen en vigor, a pesar de que se pueda contar por décadas la permanencia del tema. Si bien en Latinoamérica y en el Ecuador se han publicado ya varias antologías sobre el desarrollo del cuento en la inspiración de las mujeres, la razón de hacer colectivos femeninos no está del todo clara.

La mera sospecha de que se trate de motivos comerciales — por aquello de que cierta moda ha inclinado la balanza en favor de expresiones culturales y artísticas de las mujeres— contaminaría la misma existencia de un libro, que apunta sus objetivos al terreno del estudio y aspira a paliar los vacíos de edición y publicación habituales en el reducido ámbito editorial del Ecuador. Sin embargo, cierta malicia podría de todos modos suscitarse si al tratar de justificar el nacimiento de una nueva antología no se esgrimieran los criterios a partir de los cuales fue concebida y realizada.

Empecemos por revisar algunas realidades de publicación. En el Ecuador, las colecciones mixtas de los últimos años que muestran políticas de integración (es decir que albergan a escritores hombres y mujeres) están armadas desde puntos de vista muy semejantes. Tomemos, para ejemplificar, el caso de *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri (colección que ha venido creciendo al punto de tener hoy una séptima edición); en ella se ha utilizado el enfoque cronológico respecto del nacimiento de los escritores. Si miramos la constitución de este trabajo desde el género de los autores, encontramos 78 hombres y 17 mujeres. Otra muestra se puede ver en *40 cuentos ecuatorianos*, de Carlos Calderón Chico: igualmente con organización cronológica de nacimiento y en sus elecciones figuran cuentos de nueve escritoras. En los dos casos, la desigualdad numérica obedece a la realidad. El número de mujeres ocupadas en escribir obra literaria ha sido y sigue siendo menor. Pero, si se

repara en la fecha de aparición de esas autoras, se constatará que la situación de las mujeres se ha ido transformando lo suficiente como para que las potenciales escritoras hayan encontrado los estímulos y los espacios adecuados para materializar una vocación creativa: la de escribir ficciones. A pesar de que el cuento ecuatoriano nació de una pluma femenina —caso de Elysa Ayala, salido a la luz en la última década—, la mujer se ha mantenido alejada de ese tipo de textos por largos períodos. La generación del 30 tuvo una sola y casi esporádica representante; después hubo apariciones femeninas fugaces, solo a partir de los años ochenta los nombres de mujeres dedicadas a la narrativa empiezan a crecer.

Frente a esta mayor presencia, se han mantenido sin embargo posiciones conservadoras como sugieren los trabajos antológicos de Ediciones Libri Mundi que, cuando hizo su colección, bilingüe inglés-español, *Diez cuentos ecuatorianos*, en 1988, solo tomó en cuenta obra de varones. Algunos años más tarde —en 1996— para la colección francesa-española de 21 autores que arrancaron con José de la Cuadra, incluyó nada más a tres narradoras. Eran tiempos en que ya no se podía hablar de la escasa participación de mujeres en la escritura de cuentos. Y la justificación de la calidad siempre será menos discutible que cultivar la proverbial invisibilidad del producto artístico femenino.

Esta ausencia de las obras, escritas por mujeres responde a varias causas. Que las mujeres sean invisibles en los diferentes espacios de vida y acción públicas resulta todavía natural (¿cuántas mujeres figuran en los gabinetes presidenciales, en los rectorados de las universidades, en la dirección de las empresas?). El silencio de la mujer en el terreno de la opinión, del debate, de la creación, se juzga como una elección personal, sin considerar el sofocante peso de la tradición y de cierto tipo de formación educativa que impera en nuestro medio y que arrincona a las educandas en la pasividad y en una marcada orientación hacia el desenvolvimiento meramente

doméstico. Parecería que el hecho de que lo femenino desaparezca lingüísticamente en el plural masculino de nuestra lengua española, ha contribuido lo suyo a que la misma mujer se acostumbre a “no estar” y a que la sociedad acepte su ausencia.

Hasta el imperativo de lo “políticamente correcto”, susceptible de imponerse como una fórmula de cortesía más que como una auténtica convicción, podría actuar en contra de cómo se percibe la presencia de la mujer en un mundo equitativo. ¿Se la elige porque merece estar o se le “concede” un puesto para no pasar por discriminatorio? Pregunta válida al momento de entender determinadas presencias femeninas en la integración de ciertos grupos, caso más grave si puede interpretarse un papel de “adorno” cuando se sienta a cualquier mesa directiva en calidad de “reina” con su banda cruzada al pecho, o cuando promociona un producto en calidad de “modelo” en minifalda.

Viejas discusiones

Ya no se trata, a estas alturas de los estudios literarios, de plantear la discusión de si la literatura escrita por mujeres tiene algunos rasgos específicos que permiten una identidad genérico-textual. Así quedó atrás la réplica de ciertos críticos, e incluso de algunas narradoras, de que “la escritura no tiene sexo, solo hay buena o mala literatura” pronunciada cuando se sospechaba que el afán de singularizar la obra de mujer podía dejar a las autoras afuera de la consideración general de ser, simplemente, escritores (he aquí el plural masculino).

Ahora se trata de sacudir y hasta de prevenir los riesgos de paternalismo o misoginia (y conste que no hay que ser varón para participar de ellos) cuando se aprecie la obra literaria femenina. Se trata de no temerle al adjetivo “femenino” pese a la carga semántica

que ha acumulado con los años. Muchas autoras no quieren hacer una “literatura femenina” porque se podría entender que su visión del mundo está restringida a ese arquetipo de amor materno, frivolidad, coquetería y sentimentalismo que históricamente ha marcado a la feminidad. Sin embargo, hay otras que sí se identifican con un trabajo “especial” (en coyuntura de tiempo y contenidos) que reconocen como “literatura de mujeres”, pese al riesgo de ser marcadas como creadoras del producto literario “light” y de atraer a un público lector preferentemente femenino. Porque, tal vez aquí radica el quid del asunto: en reconocer que una política de segregación al momento de hacer una antología puede obedecer a estrategias ideológicas, más que de mercado. Entonces, no se busca vender porque la “mujer está de moda” sino que se persigue hacer presencia, en todos los frentes posibles, e irradiar los frutos del pensamiento y la sensibilidad femeninos. Hay que llamar la atención, enfatizando la existencia de unas realizaciones estéticas, para que del consumo meramente curioso se derive a la aceptación y valoración de una femenina manera de ver la vida. Cuando se equilibren los niveles de oportunidad, interés y consumo de lo que hacen las mujeres, no habrá necesidad de insistir tanto en la incursión de cuentistas, novelistas y poetas mujeres en la literatura de aquí y de cualquier parte.

Hay un grave riesgo en la agrupación excluyente de sus obras que consiste en dar la imagen de que las autoras escriben sobre asuntos de mujeres y para mujeres, reduciendo así su mundo lector y ratificando implícitamente ese mensaje de la cultura occidental en que hemos sido educados: que lo universal es masculino (toda generalización, toda afirmación sobre el “hombre” en el sentido de especie se ha hecho en género gramaticalmente masculino) y que lo femenino se centra en campos tan específicos, tan particulares, que esa perspectiva no es transferible a las vivencias de lo humano.

Muchas escritoras afrontarán el desafío mientras, simultáneamente, puedan multiplicarse los espacios de discusión. La educa-

ción oficial y los medios de comunicación masiva deben contribuir con la formación de ciudadanos menos esquemáticos y prejuiciados, que estén abiertos a aceptar las acciones públicas de las mujeres en su real dimensión. Así serán apreciadas en su auténtico valor las piezas artísticas que emerjan de la responsabilidad y creatividad femeninas. De la existencia viene el consumo y del consumo, el intercambio y la valoración.

A decir de la escritora española Laura Freixas, el debate que abrieron las críticas feministas (Showalter, Millet, Moers, Gilbert-Gubar, Cixous, Irigaray, Kristeva) sigue vivo, en el sentido de que elevaron a preocupación académica la revisión de “lo femenino” en la literatura. Así surgió el espacio universitario angloamericano *Women's Studies* y se proyectó hacia otros territorios intelectuales la visión de género. Esa revisión ha llenado libros, se ha multiplicado en posiciones y hasta en polémicas de variada procedencia (la posición de las anglosajonas, de las francesas, de las alemanas, de las italianas) y ha llevado a acometer parecidos estudios en Latinoamérica. Los nombres de Marta Traba, Josefina Ludmer, Lucía Guerra-Cunningham, Rosario Ferré, Eliana Ortega, Nelly Richard y muchas más, están ligados al análisis literario feminista, sin que este último término connote los extremismos y las beligerancias que se le atribuyen; en esa mirada simplista y deformadora que todavía provoca el feminismo en ciertos ambientes.

El cuento de las narradoras ecuatorianas

Seguir el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en el Ecuador, es tarea rápida porque los nombres recogidos por la literatura oficial son escasos y la obra ha obtenido limitada resonancia. En tiempos en que la investigación tiene más posibilidades y herramientas, y prevenidos frente a la inveterada costumbre de no darle

importancia a lo que dicen las mujeres, podría suponerse alguna producción sepultada en los archivos de los conventos o perdida para siempre. ¿Alguna Emily Dickinson criolla escondiendo poemas valiosísimos en el baúl de la habitación? ¿Alguna *hermana de Shakespeare* sofocada por los esquemas de la vida ecuatoriana, en analogía con la tesis de Virginia Woolf en su célebre *Un cuarto propio*? Todo pudo ser, pero lo que nos llega es magro, endeble. La visión general de la obra de escritoras que cultivaron la prosa en el Ecuador la dio Michael Handelsman, en su tesis doctoral que se publicó en nuestro país con el título *Amazonas y artistas*, en 1978. El crítico norteamericano llevó adelante su investigación para *determinar la extensión del aporte femenino en prosa a las letras ecuatorianas; y sacar a luz la posición que las mujeres ocupan en la sociedad ecuatoriana*.⁵⁷

A partir del trabajo pionero y solitario de Elysa Ayala, en Guayaquil, desperdigado en revistas y periódicos y jamás publicado en libro, se dan piezas literarias que merecen llamarse cuentos, encarnadas en estructuras flexibles, pero con estables elementos de narratividad —una masa compacta de incidentes, debidamente encadenados; personajes centrados en rasgos específicos—, ingredientes para la sugerencia más que para la mimesis. La mujer tuvo una reducida presencia en el realismo social de tanta magnitud en la narrativa de la generación del 30, con los nombres de Nela Martínez y, algunos años después, de Eugenia Viteri. La más copiosa narradora del país, Alicia Yáñez Cossío, autora de numerosas novelas, cultiva poco el cuento. Hay otro nombre bastante aislado en la figura de Lupe Rumazo, tal vez porque siempre ha vivido y publicado en el extranjero. Pero, desde los años 80 se produce un desarrollo del cuento más sostenido y estable. Autoras de diferente edad y procedencia, se interesan por él y publican libros que empie-

⁵⁷ Michael Handelsman, *Amazonas y artistas* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978), t. I.

zan a ser focalizados desde el exterior (caso de Fabiola Solís de King, que apareció en la antología *Mujeres en espejo*, de la mexicana Sara Sefchovich, y otros ejemplos más recientes). La escritura recibe un estímulo considerable con la creación de talleres literarios y la incursión de jóvenes mujeres en ellos, al punto de que los primeros libros de algunas (Gilda Holst, Liliana Miraglia, Carolina Andrade) reúnen textos preparados y revisados en talleres.

Desde entonces, este género literario es cada vez más cultivado; crecen las publicaciones de libros de cuentos de autoría femenina. No tanto como para hablar de presencia significativa, pero sí para reparar en que las mujeres narradoras se multiplican, con amplio registro temático, ensayando variedad de técnicas, incorporando el humor, el erotismo, la sátira. Vale un ejemplo reciente: del *Libro de Posta II*, publicado en el 2000 —que emerge de un taller literario guayaquileño— de sus once autores, siete son mujeres.

Enfoque de esta antología

A pesar de que vivimos en tiempos en que se habla de la cancelación de las “grandes narrativas”, así como de las escuelas y tendencias con que se ha reconocido el desarrollo del arte, he creído valedero ensayar una organización de los textos basada en la preminencia de sus características compositivas. Para *Cuentan las mujeres* se combina la selección por el género de sus autoras con la ubicación de la pieza narrativa en “identidades” literarias, es decir, con darle un puesto a cada cuento en un espacio histórico-literario caracterizado por una línea creativa dominante. Nadie vacila en aceptar que los primeros intentos del cuento ecuatoriano se dieron en el marco del costumbrismo, que el realismo social insufló hálito a los narradores del treinta para sus cuentos y novelas, que a partir de la década de los 60 esos cauces resultaron estrechos y se experimentaron nuevas formas.

Este enfoque permitirá considerar a la antología una herramienta de trabajo docente, al mismo tiempo que potenciará para toda clase de lectores la apreciación de que las escritoras de cuentos se han desenvuelto en diferentes registros literarios. Entonces, esta antología sitúa los cuentos en ciertas identificaciones (el realismo, el experimentalismo, el feminismo, la fantasía y el posmodernismo) que permiten vislumbrar el amplio espectro de movilidad creativa de las escritoras y la ductilidad de sus trabajos porque —vale afirmarlo con mucho énfasis— no se trata de una ubicación de toda la obra de una escritora sino de un cuento entre todos los escritos. Cada una de ellas ha incursionado en diferentes tipos de narrativa, en estilos y preocupaciones múltiples, a pesar de que pueda reconocérsele unas peculiaridades más constantes.

Las escritoras elegidas llenan un siglo, en medio de las semejanzas y las diferencias en el ritmo con que fueron apareciendo a lo largo de los pasados cien años. Mientras a partir de 1917 Elysa Ayala es la primera mujer dedicada a escribir cuentos, que estuvieron circunscritos a la publicación de revistas y periódicos, Solange Rodríguez cierra la centuria con una apreciable colección en libro propio. Los tiempos de crisis económica han afectado la existencia del libro, en el sentido de que ahora el autor tiene que buscar la vía más accesible a la publicación, muchas veces en términos de dinero. Con esta carga adicional, de todas maneras se mantiene viva la palabra literaria de las escritoras ecuatorianas, porque se han incorporado vivamente al mundo público, porque tienen mucho que decir, porque tanto en la literatura como en las demás esferas de la vida... *cuentan las mujeres*.

Los cuentos realistas

El realismo como movimiento literario nació en la Europa de mediados del siglo XIX y coincidió con el desarrollo de la novela.

En Latinoamérica, avanzada ya la centuria siguiente, constituyó el cauce perfecto para canalizar la expresión telúrica, la conciencia de pertenecer a un contexto y la denuncia de los problemas sociales, bastante semejantes en países que habían atravesado situaciones económico-políticas análogas. Emergiendo de un costumbrismo que acercó la mirada del escritor a su realidad circundante, más que nada en el ámbito rural, brotó el realismo que tantas obras notables legó a la literatura ecuatoriana, con la pléyade de escritores que se identifican con el nombre de Generación del 30.

El cuento “La maldición”, de Elysa Ayala es costumbrista en su ambientación —una hacienda costeña, a orillas de un río—, en la somera revisión de la estructura familiar campesina y sus comportamientos. Comparte con el realismo la elección de los personajes —trabajadores del campo dedicados al cultivo del cacao—, y se dedica a tratar un problema de ellos, aunque no con la óptica social e incisiva que prefirió utilizar el Grupo de Guayaquil, más adelante. Los trazos firmes y descarnados con que pinta el resultado de la conducta que se sale del orden “natural” —la obediencia al padre— no sugieren, sino que muestran sin rodeos. En cambio “Hembras ciudadanas” de Mary Corylé hace una elección plenamente realista: asunto de índole electoral, dos mujeres proletarias para vivirlo, lenguaje altamente popular con preferencia por el diálogo y denuncia sutil que se revierte, entre dudas, contra una protagonista.

Eugenia Viteri siempre ha escrito dentro del realismo por convicción-ideológica: “Los zapatos y los sueños” ofrece el espectáculo de la pobreza que no mengua las aspiraciones de quienes la sufren, y la estructura del relato no complica la transparencia de la lectura. Por su parte, el “Cuento de la tortura, No. 5” de Nela Martínez elabora un poco los planos narrativos focalizando la voz, sin prevenciones, de uno a otro de sus dos personajes, pero la fuerza de la historia es profundamente denunciativa. “Quimo”, de Alicia Yáñez, alberga fuerza pasional dentro de una llana historia de hambre y dig-

nidad, tratada linealmente. Estos cinco cuentos cubren una curva de unos cincuenta años, pero pueden ser identificados como realistas.

Los cuentos experimentales

Cuando la actitud creadora del escritor abandona la mimesis de la realidad —asentada en un concepto rígido de verosimilitud, con preponderancia del narrador omnisciente y estructura lineal— y aspira a formas literarias más ambiciosas para crear el mundo de su ficción, es que aparecen cuentos que, en su momento a falta de buen nombre, se reconocieron como “experimentales”. Estamos refiriéndonos a fenómenos ubicables a partir de la década del 60 en el Ecuador. Desde entonces, el cuento transformó sus estructuras y combinó sus elementos aspirando a enriquecer las posibilidades semánticas.

Se abre esta línea de la antología con “La marcha de los batracios” de Lupe Rumazo, cuento cuya construcción múltiple desconcierta y exige mayor atención lectora. Las voces diferentes que ingresan desde noticias periodísticas, la alternancia de tiempos, la reflexión sobre la literatura desde un universo de ficción, son algunas de las facetas renovadas de este siempre sorprendente texto. El mismo hecho de que la autora lo haya incluido como preámbulo de un libro de reflexiones literarias es importante para la intención significadora. Considerar también experimental el cuento “Antes de hora”, de Fabiola Solís de King, se sostiene en la perspectiva de narración elegida: la del personaje infantil que no comprende lo que cuenta. Dosificar la información en el lenguaje apropiado es el mérito principal de esta elección narrativa. “No es el amor quien muere”, de Lucrecia Maldonado, va por la línea de las combinaciones textuales: el desarrollo de una historia evocada a ritmo emocionalmente acelerado, junto con el avanzar paulatino de una carta se

ajustan armónicamente para develar el dato escondido, que siempre está en juego. En cambio, “Diez. Ha de venir. No desesperes”, tan enigmático en el título, solo cobra sentido cuando se comprende la distancia entre la rigidez de un decálogo y el testimonio de los informantes de un acontecer.

En todo caso, en nuestro tiempo son muchos los cuentos que pueden seguirse reconociendo como experimentales, porque la literatura en general está invitando a ingresar activamente al esfuerzo de reconstruir los textos. El lector actual no puede ser pasivo.

Los cuentos feministas

Tratar el problema histórico de las mujeres, que no por relativamente atendido en nuestros días, haya sido paliado o haya desaparecido, está al alcance de cualquier escritor. Estamos llamando “feminista” a la creatividad literaria que construye historias en que “lo femenino” emerge como prioridad, ya sea en su temática como en ciertos recursos de escritura que se alejan del flujo preferente de la tradición literaria.

En esta línea, “La voz en off” de Gilda Holst ironiza sobre la relación amorosa entre hombres y mujeres, cargada de arquetipos y de fracasos, en un cuento cuya construcción paralela al lenguaje de la televisión también ataca por otro flanco. “Intentando contar la historia que acabo de soñar”, de Marcela Vintimilla, explora los miedos y las escapatorias imaginarias de las adolescentes educadas conforme al canon patriarcal, recurriendo a un lenguaje de rupturas que se aproxima, precisamente, a las libertades de la ensoñación. El cuento de Jenny Carrasco, “Nereida”, mucho más lineal, es feminista en su anécdota: la de un personaje femenino que desea ser libre sexualmente. En cambio, “Canción” de Carolina Andrade, nace de una elaboración muy cuidada de referentes literarios femeninos, como núcleos simbolizadores. “La roca y la mujer”, de María

Eugenia Paz y Miño, también se ocupa de un problema de falta de libertad, mediante un lenguaje altamente poético y sugerente.

Los cuentos fantásticos

Esta denominación es la más amplia que pueda darse al mundo literario que abre las fronteras de la realidad para dar cabida a vías expresivas que vienen de diferentes cauces. De las raíces culturales de América Latina, cuando se fusionan la mente mítica del aborigen con el asombro europeo por el nuevo mundo, emerge el “realismo mágico” que ha coloreado las creencias generales de las comunidades latinoamericanas desde hace mucho tiempo. En la literatura su aparición se produce en el siglo XX. De las influencias culturales europeas y norteamericanas nos llegan la “ciencia-ficción”, la tradición gótica, la “fantaciencia” y otras modalidades, pero todo ello encuentra expresión en literatura cuando el marco histórico-social es el adecuado. Es interesante comprobar que las escritoras ecuatorianas han ido encontrando también esos caminos para desarrollar sus ficciones.

Así, el cuento “El extraño éxodo de los Fortunatos o la invasión que surgió del mar”, de Aminta Buenaño, es un buen representante de cuán rica puede ser la vertiente mágica para la literatura. La tradición que explica un cuento como “Aprendiz de actor”, de Elsy Santillán, viene de lejos: de hermandades secretas, de logias que podrían manipular misterios y crear una cadena de iniciados. “El monstruo” de Gabriela Alemán resulta un producto de “fantaciencia”, con elementos científicos y técnicos al servicio de la libertad imaginativa. Y la primeriza Sonia María Crespo se estrena con pie derecho con ese gracioso “Encuentro SX1” en el que la mezcla de ingenio y humor conjuga ingredientes con los que se recrea un mundo de ciencia-ficción genuino.

Los cuentos posmodernos

En tiempos en que se ha renunciado a las grandes explicaciones universales por imposibles, en que la subjetividad ha ganado un puesto legítimo, en que la búsqueda de la unidad no es una meta y en que conviven diferentes explicaciones y expresiones humanas, “el arte no se atiene a imperativos meramente racionales sino más bien creativos, sensitivos, irónicamente eruditos y populares”,⁵⁸ dice la estudiosa argentina Esther Díaz. La descripción de lo que se entiende por posmodernidad rebasa los límites de estas páginas, pero bien se puede reconocer que la mayoría de las rupturas y renovaciones literarias de las últimas décadas responden a una nueva vivencia de la realidad, donde se ha transformado todo, desde las relaciones humanas hasta la capacidad de responder a las preguntas fundamentales. En ese vacío, la ficción explota y crea desafortadamente.

Entonces, reconocemos como textos muy cercanos al sentir descrito, el cuento de Liliana Miraglia, “Película en dos tiempos”, donde la experiencia de los personajes se muestra desde una plataforma cinematográfica que confunde los linderos entre realidad y cine; también el cuento “Casandra”, de Sonia Manzano, responde a una visión posmoderna, al servirse del mito griego que evoca el título y darle la vuelta tan ingeniosamente que da como resultado la “ironía erudita” que sugiere la estudiosa Esther Díaz. “Martini seco” de Martha Rodríguez, desliza sus personajes de la realidad a las páginas, también en una evidente falta de límites, más que nada cuando el eje de la fábula es un escritor, y la muy joven Solange Rodríguez saca de quicio la feminidad tradicional en una trama de crueldad y humor negro.

⁵⁸ Esther Díaz, *Posmodernidad* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999), p. 15.

Estas identificaciones son intercambiables. Algunos cuentos son feministas y posmodernos, otros experimentales y feministas, es decir, que el reconocimiento de los rasgos dominantes ha sido solo un ejercicio de opinión e invitación al diálogo, como los tantos que provoca la literatura. Bienvenida su inagotable e imperturbable permanencia.

Guayaquil, mayo de 2001

ANTOLOGÍA DEL CUENTO ECUATORIANO*

Todavía hay que limpiar la palabra cuento de connotaciones reductoras. No se trata de una expresión menor de la narrativa, ni está circunscrita al ámbito infantil o juvenil. Se trata de todo un género literario —eso sí, más joven que sus compañeros derivados del amplio cauce de la épica— que a lo largo de su historia fue tomando forma y preferencia en momentos claves y bajo selectas plumas. Su origen oral y popular explica que se haya mantenido fuera de los ámbitos de la literatura impresa que ostentaba un rango socialmente mayor. Pero allí estaba, en labios del pueblo, la capacidad de contar, de entregar entretenimiento con historias imaginarias que recogían los temores, los sueños y las ambiciones de los seres humanos. La condición analfabeta de los hombres y mujeres no limitó esa veta inventiva y creadora que impulsa a recoger la vida en narraciones interesantes.

¿Quién no identificaría como cuentos los relatos del *Decamerón*? ¿Quién le negaría ese rango a la colección de historias que Cervantes publicó bajo el rubro de *Novelas ejemplares*? Entre los saltos históricos que da esta clase de piezas narrativas hay que detenerse a fines del siglo XIX para encontrar el ingreso del cuento a la literatura ilustrada. Autores como Guy de Maupassant, de Francia; Anton Chéjov, de Rusia; y Oscar Wilde, del entonces Reino Unido, escribieron maravillosos textos que solidificaron el cuento en estructura y variedad temática.

* Introducción a la *Antología del cuento ecuatoriano* (Quito, Santillana, 2011), pp. 9-12.

Cabe aclarar qué se entiende por cuento. Lo primero, aceptar que la extensión o número de páginas de este género no es una causa sino un efecto. Como la motivación y los propósitos narrativos son muy específicos (una imagen, un sueño, una sensación, un aspecto mínimo de la realidad), la brevedad del cuento va implícita a privilegiar la búsqueda de una intención comunicativa. Por eso el cuento se ha ganado metáforas muy famosas: el efecto de una pelea en que el boxeador gana por K. O. o una saeta que da en el blanco.

Como participante de los rasgos de toda narración, el cuento tiene cada uno de los elementos de tal progenie: un narrador que puede ostentar cualquiera de las posiciones de la novela (omnisciente, testigo, protagonista, etc.), unos personajes solo dibujados con los específicos rasgos que requiere la intención, un escenario para los hechos, un tiempo de desarrollo de la acción, por mínima que fuere... Y si puedo agregar otra metáfora, valga decir que mientras una novela es un árbol y un cuento es una rama, ambos provienen de las sólidas raíces de la narratividad.

El cuento en Ecuador

El cuento ecuatoriano tiene más de cien años de historia y salu-
dable vigor en el presente. Se gestó en el costumbrismo del siglo
XIX, alimentado por esa vertiente alegre y crítica que nació en el
periodismo y que se llama artículo de costumbres. Juan León Mera
puso su cuota en esos inicios. Pero el empujón señero proviene del
realismo y la Generación del 30. Un libro como *Los que se van* (1930)
marca varios hitos y uno de ellos es el cultivo de cuentos precisos,
lacónicos, que significan más de lo que dicen. Su inmersión en
los ambientes rurales y marinos, con personajes que identifican el
medio de donde provienen por una manera particular de hablar,

instaló una forma de escribir que tuvo larga secuela. La intención de denuncia y de protesta por los agudos problemas sociales que trataba es un rasgo dominante y visible de esa etapa que se empezó a superar a partir de 1950.

Los narradores que desarrollaron su obra en la década de los 50 fueron considerados epígonos —seguidores de una corriente anterior— del realismo, pero en días actuales la crítica ha revalorizado la singularidad del trabajo de escritores como César Dávila Andrade, Rafael Díaz Ycaza y otros.

Desde 1970 en adelante se puede identificar la “nueva narrativa ecuatoriana”, aunque el adjetivo *nueva* siempre gane inadecuación con el paso del tiempo. Los autores buscaron renovación impulsados por hechos políticos y económicos esperanzadores en América Latina y el país —la Revolución cubana, la explotación del petróleo— y el buen ejemplo de la obra multifacética del boom latinoamericano. La cuentística de este tiempo revela a autores interesados teóricamente en el hecho literario, preparados para experimentar con estilos y estructuras y que, fusionados con la realidad, eligen puntos de vista narrativos de personajes que se presentan a sí mismos en sus discursos. Campea la subjetividad y la oralidad en sus relatos.

La fe en los talleres literarios —vigentes en el país desde mediados de los 80— permitió el ejercicio literario de la expresión y la crítica, conjuntamente, al darle espacio de crecimiento a jóvenes que pusieron en común sus piezas personales con el ánimo de ganar una primera instancia de lectura ajena. Muchos de los narradores que tienen hoy no más de 50 años, vivieron su etapa de talleristas (Holst, Vallejo, Andrade, Rodríguez) y ya sea a partir de esa experiencia o con ese impulso, continuaron su camino de escritores.

Los últimos años han ampliado el registro de la escritura de cuentos. Terrenos como el de la literatura policiaca, fantástica y de terror han encontrado cultores entre nosotros. Los lectores —así como el cine, el periodismo y toda clase de lenguajes heterodoxos,

como los grafitis— han influido en los autores de tal manera que han sido tomados en cuenta a la hora de escribir, en una positiva dialéctica de intercambios. Y en esa dinámica, todos hemos salido ganando.

GUAYAQUIL Y SUS CUENTISTAS*

No voy a caer en la tentación de pontificar sobre si nuestra ciudad es tierra de poetas o de narradores. Me parece una disyuntiva inútil. Que la literatura está viva dentro de sus fronteras urbanas y marginales desde hace varias centurias, es hecho innegable y más digno de tomarse en cuenta que la parcelación en sectores y géneros literarios de sus cultores. En Guayaquil se escribe literatura desde los siglos coloniales y la narrativa se cultivó en el puesto casi natural de ese proceso al que se arriba cuando una comunidad da cuenta de sí misma, es decir, luego de otras expresiones literarias como la poesía, los discursos, el testimonio. El acto de narrar implica una suerte de madurez individual y colectiva.

El cuento proviene del tronco común de la épica. Su carácter de narrativa breve lo aproxima a la novela en la medida en que utiliza sus mismos elementos, y al poema, en cuanto a su poder de sugerencia y de provocación emocional. Y como su dimensión lo hace material apropiado a la memoria, es heredero de la tradición oral y de la ancestral costumbre humana de narrar historias para entretener.

Nuestra ciudad tiene narradores insignes que gustaron de articular historias en envases poco definidos como cuentos. Las aportaciones al arte de contar de José Antonio Campos, el *Jack The Ripper*, del periodismo, por ejemplo, son visibles si reparamos en

* Prólogo a *Cuentos de Guayaquil. Antología* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2011), pp. 9-16.

el engarce de situaciones graciosas en torno de un núcleo problemático, algunos en ambiente urbano, otros, rural, con el que se quería llamar la atención sobre modos de vida de su momento. Que el *artículo de costumbres* dio pábulo al desarrollo del cuento, es cosa que aceptamos todos.

El siglo XX vino nutrido por el fervor narrativo: ya sea enmarcados en el modernismo (Medardo A. Silva ensayó narraciones aunque no representen hoy el lado más conocido de su obra), ya desde la transformadora vanguardia (rubro ligado fundamentalmente a los cuentos de Pablo Palacio) y más que nada, desde el realismo social, bandera de acción literaria de los escritores llamados comprometidos. Con ese programa se cubren aproximadamente cincuenta años de escritura de cuentos en Guayaquil.

Los autores incluidos en esta antología, como era de prever, no agotan la lista de las elecciones posibles. Me costó dejar afuera a Elisa Ayala González, por ejemplo, cuya presencia en la segunda década del siglo anterior, la hace una iniciadora del realismo ecuatoriano, pero la intención de aproximarnos al presente para dar cabida a los escritores más recientes dado que los anteriores sí han tenido su puesto en trabajos parecidos, justifica esta decisión. La muestra aquí recogida, entonces, se ubica a partir de los famosos años treinta del siglo XX y llega a estos inicios de la segunda década de nuestros complicados días. ¿Será la narrativa breve material que en su respectivo lenguaje recoja las huellas de ese largo corte de tiempo?

Si José de la Cuadra abre la colección es porque él es una alta cifra del talento para escribir cuentos: su manejo del realismo que eligió en buena medida temas y personajes rurales mientras exploraba decires y conductas, no está exento de un estilismo vigoroso que se dio gusto al usar la amplitud de la lengua española. Lo vernacular jamás lo sofocó en la estrechez del regionalismo lingüístico. Y mientras sus personajes se expresaron de acuerdo al medio, la voz que le puso a sus narradores fue casticista (véase en “Guásinton”

un par de expresiones como muestra: “el palor de la malaria” y el rasgo del lagarto, ser “bizarramente manco” en su cabal acepción de aguerrido y valiente). La construcción de un férreo y original personaje en el lagarto montuvio (así, con uve, como siempre prefirió de la Cuadra) parece armonizar con el “Arfonso” de Joaquín Gallegos Lara de “El guaraguao”: animales peculiares, únicos, llenos de los rasgos idiosincráticos del medio.

El bloque realista de los autores de esta colección justifica que se vea en su breve conjunto. Gil Gilbert captó en el personaje que da título a su cuento, la veta violenta y pasional del hombre del agro costeño: el amor y la venganza parecen venir juntos, y así como se busca a la amada obsesionante se termina con ella cuando “se merece” un castigo. El “Juan der diablo” se mueve entre campo y ciudad —amplitud de registro geográfico y social del cuento— para amar y matar, aureolado por sus supersticiones. Mencionado ya Gallegos Lara, su cuento “La última erranza”, menos “económico” que sus ocho piezas de la colección de *Los que se van* (1930) amplía la dimensión de la denuncia y la sensibilidad que contiene: el judío-alemán refugiado en Cuenca y que sufre en nuestra tierra persecución por motivo del falseamiento de datos y el fanatismo religioso de los pobres campesinos, muestra que las injusticias vienen de lejos y se experimentan en variados paisajes.

El cuento de Pedro Jorge Vera “Luto eterno” es emblemático. Con profusión de diálogos —rasgo que tan bien utilizó el autor— el grupo familiar Murillo y sus tres vertientes sacan a la luz las diferencias sociales y la hipocresía que lo caracterizan. La fuerte tradición funeraria de las costumbres cristianas centraliza los arrebatos de falso dolor y el oportunismo. Discípulo de la Generación del 30 y también constructor de una forma propia de narrar, Rafael Díaz Ycaza escribió sus primeros libros bajo la impronta realista, pero luego fue proclive al uso de nuevas técnicas narrativas. La verdad

absoluta del narrador omnisciente se quebró con el perspectivismo de varias miradas sobre los mismos hechos. Así está escrito “Los serruchos mágicos”, que proviene de un libro de 1978, en la tónica del periodista que recoge testimonios múltiples y frente a los cuales el lector tiene que hacer elecciones.

Por la natural evolución de escritores de obra larga —a veces, tan larga como sus vidas— es que una antología siempre tiene muchas caras y puede sorprender a los receptores que ya tienen “ubicados” a los escritores en un único registro literario. Eso ocurre con Miguel Donoso Pareja. De sus inicios con libros como *Krelko y otros cuentos* (1962) con huellas visibles de los cambios narrativos que cuajaron en esa década —cuentos sugerentes y de finales inacabados— llega a piezas que se desenvuelven muy bien en la teoría de Flaubert —de allí el título del cuentario *Todo lo que inventamos es cierto* (1990)— sobre el imperio de la imaginación, capaz de inventar nuevas realidades. En cambio, de Walter Bellolio, muerto prematuramente, puede decirse que contribuyó con la apertura de nuestra narrativa corta hacia los temas urbanos. El cuento “Espacios reservados” es una muestra certera y humorística de un problema que el mismo autor no pudo sospechar cuán enorme iba a ser en el convivir de una ciudad dinámica como Guayaquil: el del tránsito en las calles.

Con Jorge Velasco Mackenzie se inicia la también famosa generación de los setenta. Generación que emergiera de diferentes puntos del país para acoger un contexto rico en hechos históricos, sociales y literarios. Si hacemos caso de los criterios del profesor cubano Juan José Arrom y demás seguidores de la teoría generacional, estaría constituida por los escritores que dominan el horizonte literario del presente. Autores en la sesentena de la vida y con muchos libros publicados. Entre sus obra hay por tanto, mucho de dónde escoger. El cuento que figura en esta antología es uno de los que el autor le dedica al fenómeno de la mirada: acción de construir

con los ojos, de ingresar, bucear, recoger, que a fin de cuentas es lo que hace el creador literario, como paso previo a plasmar con las palabras.

Cuando Gilda Holst publicó su primer libro, junto con tres compañeras de taller literario en 1989, el medio guayaquileño se hizo eco del tema que había hecho correr mucha tinta en países del extranjero: la escritura de las mujeres. Con posiciones contrapuestas se discutió si el sexo del escritor se proyectaba hacia el texto al punto de constituir una marca. Las consecuencias positivas de esta discusión estuvieron en que las escritoras se hicieron más visibles, en que se tomó conciencia de la construcción cultural que se llamaba “feminidad” y en que las autoras abordaron con desparpajo y sentido crítico las realidades que antes se habían quedado circuncritas al ámbito de lo doméstico.

Pese a que Holst ha plasmado algunas historias que son parábolas sobre lo femenino no se quedó en ello. “La vida literaria” representa un momento de crisis de creatividad al mismo tiempo que ironiza las tensiones del escritor entre escribir y ser leído, válida para todo aquel que incursione en las luchas con la palabra.

Un poco más jóvenes y con igual punto de origen – se iniciaron en el taller literario de Miguel Donoso Pareja– Carolina Andrade y Martha Chávez son narradoras firmes. Los tres *cuentarios* de la primera, la muestran cuidadosa en el decir y exploradora en la temática; su mayor logro se cifró en *Revista y revuelta* (2003) donde la ficción se fusiona con estructura y lenguaje periodístico. En “Valores inestables” la ironía campea de tal manera que las devociones religiosas y la satisfacción por el dinero muestran sus lados casi irreconciliables, a través de un lenguaje directo. En cambio, la narrativa de Martha Chávez es más misteriosa, exploradora de lo posible en términos de imprecisión y sugerencia más que de testimonio. “Historia de un atraso” parecería ocurrir en la mente de su protagonista de no ser por su final de impacto.

La narración fantástica guayaquileña viene de hazañas literarias bastante desconocidas: en 1893, el doctor Francisco Campos Coello escribió *La receta: relación fantástica* y en 1901, Manuel Gallegos Naranjo, *Guayaquil, novela fantástica*. Estos libros tendrían que verse como pioneros de una línea literaria que se tardó mucho en dar frutos. Carlos Bédar, ambateño asentado en nuestra ciudad, concibió excelentes historias de anticipación a comienzos de los setenta. El nombre de Fernando Naranjo resulta indispensable a la hora de ajustar cuentas con una literatura que ha preferido el nombre traducido del inglés, “ciencia ficción”. La colección *La era del asombro* (1994) ampara al cuento que elegimos: “La lotería del cohete”, buen producto de lo que es imaginar el futuro con su proliferación de máquinas pensantes y viajes interplanetarios. En la medida en que transcurren los años, el mundo comprueba que nos aproximamos a la clase de vida que floreció primero en la imaginación.

Se podría afirmar que a partir de la última década del siglo pasado, los cuentos guayaquileños son tan variados y múltiples que no recogen una tendencia única. Se mantiene la tradición de los personajes populares con sus dramas de vida reducida y pasiones desatadas, como en el cuento “Tres caras y un tigre” de Hans Behr y se traslada la atención a ámbitos muy distantes, con estructura desdoblada, herencia visible de la narrativa contemporánea, como en el cuento de Leonardo Valencia. Nadie puede dar lecciones de cómo se escribe un cuento y qué contenidos son válidos. Los afanes de ligar texto con mundo nacional se discutieron y se superaron. Los escritores defendieron el territorio del idioma español como su hábitat obligatorio. Ese “Peligro para caminantes” que alterna dos situaciones con siglos de distancia en escenario romano frente a la Bocca della Verità, hito turístico de hoy, hace enlaces perfectos sobre el tiempo y la condición humana.

¿Cuántos años debe tener un escritor para ser considerado joven? En esa cifra poco clara están los últimos de la presente an-

tología: de 35 hacia abajo, para ser precisos. Ellos llevan más allá de lo previsible la sensación de la carencia de límites, la ambición de libertad creadora, una cierta frescura y sentido del humor que cuida cualquier matiz de trivialidad. Ya no se exhibe como justificación aquello de escribir sobre la realidad porque la fantasía tiene ganado su puesto; ya no hay palabras más literarias que otras; ya no hay temas o hechos que comprometan al escritor a alguna clase de militancia.

Por eso, Solange Rodríguez consigue sus mejores textos de una inagotable vena fantasiosa que la lleva a abreviar —en este caso con “Espantos congénitos”— en la mitología griega y demás fuentes de bestias humanizadas; Miguel Antonio Chávez crea desde el humor irreverente con que trata a un personaje escritor, una metáfora del parasitismo literario; Eduardo Varas desmitifica las relaciones familiares en un cuento negro y feroz, y María Auxiliadora Balladares vuela con diálogos naturales y verosímiles en boca de niños que nos revelan infancias inusuales. Este cuarteto de escritores recientes, la última sin libro publicado todavía, son signos que nos conducen a mirar con optimismo la ruta del cuento guayaquileño.

Para terminar, vale insistir en que una antología jamás puede estar completa. Que tanto del pasado así como de los actuales días, brotan nombres de cultivadores de este género que podrían figurar en sus páginas con justicia. Así como también que mucho del gusto y los criterios del *antologador* van de por medio. Pero cada libro responde a un proyecto específico. Y éste se somete al gusto y al juicio de los lectores con la misma libertad con que ha sido concebido.

Guayaquil, junio de 2011



AUTORES DEL CANON

MEDARDO ÁNGEL SILVA, NARRADOR*

Tenía Medardo Ángel Silva 20 años cuando emprendió la escritura de la novelina *María Jesús*. Ya antes había ensayado cuentos con textos que se publicaron en las revistas de su tiempo *Ilustración* y *Patria*. Pero, indiscutiblemente, esta faceta es ocasional y muy reducida dentro del espectro de su obra. Claro está que dentro de sus trabajos periodísticos figuran, repetidamente, recursos de la narrativa: cierta descripción de ambientes, el uso de los diálogos, una mínima escena desde donde se yergue la voz que opina.

María Jesús, según la edición dirigida por Abel Romeo Castillo y publicada en 1965 (que él mismo considera la quinta) se escribió en 1918 y apareció en varias entregas en “el folletín” de *El Telégrafo*, del 26 al 29 de enero del año siguiente. Para entonces, Medardo era un reputado poeta y sus publicaciones se conocían en el país, pese a la infausta suerte de su único libro de poemas *El árbol del bien y del mal* (febrero, 1918). La novelina —manera de nombrarla a falta de una denominación que determine su carácter de historia fugaz, leve— está llena de los rasgos del modernismo y de unas características que hoy nos permite identificarla como novela lírica.

Una visión de mundo

La simbiosis romanticismo-modernismo es evidente en la obra total de Medardo Á. Silva, pero la herencia romántica se hace más

*Texto leído en el tributo “Medardo, 100 años después”, organizado por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, enero 2019.

evidente en sus narraciones. Abordar una historia de amor desde la perspectiva del intelectual —periodista— que, decepcionado de la ciudad, visita el campo para embelesarse con la naturaleza, pone al relato en línea directa del escritor romántico, encarnado en el personaje de nuestra novela *Cumandá* (1989), de Juan León Mera. La urbe es vista como un espacio corruptor de las relaciones humanas donde “los hombres nos hacen desconfiados y las malas mujeres (...) nos hacen tristes”,⁵⁹ y por eso mismo, se abandona.

Este sesgo da pie para que el marco natural que se encuentra en una hacienda costeña sea plasmado con lujo de elocuencia exaltadora a las “tierras dignas de las dulces cañas de la égloga”.⁶⁰ Todo respira armonía y belleza, la mirada del narrador comparte con su lector el deleite de las sensaciones visuales, sonoras, olfativas que le produce el campo. Leyéndolo hoy extrañamos que no haga calor, que no molesten los insectos. Pero es que el paisaje que se nos transmite no es el real sino el que elabora el personaje con su mirada transfiguradora. De eso se trata precisamente: de ver lo que se quiere ver, de crear un mundo imaginario donde el destino persigue a los seres “superiores”.

Desde esta óptica tampoco hay puesto para la realidad agraria y laboral: los peones, cuando aparecen excepcionalmente, cantan canciones tristes, o hacen felices mandados, o narran consejos de aparecidos. El conflicto, entonces, se centra en las melancolías del narrador personaje y el amor truncado con la protagonista por intervención de la fatalidad. No hay más. Sin embargo, es importante reparar en un cúmulo de aspectos significativos dentro del relato medardiano.

⁵⁹ Medardo Ángel Silva, *María Jesús* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1965), p. 5.

⁶⁰ *Ibidem*.

Siempre el amor

La prosa que utiliza el poeta Silva responde a la misma actitud con que escribió poesía, a una actitud confesional, y en el mundo que le es correspondiente a la confidencia impera el tema amoroso. En la novelita *María Jesús*, compuesta por diez partes numeradas —estructura estrófica— y un cierre titulado *Envío*, se cifra una historia de amor desde la perspectiva de su melancólico y sobreviviente narrador, que la cuenta empapado del dolor de la pérdida. Pero en realidad, hay poco que contar porque la cadena del acontecer es mínima: conocimiento de la pareja, paseos entre arrullos, accidente mortal. El relato se sustenta en la información interiorizada que resulta de la agudeza perceptiva de ese modo receptivo del ser que permite captar y procesar hacia adentro los datos de la realidad.

El personaje enamorado sufre por amor, pero anda en busca de amor. Cuando se reencuentra con la núbil campesina —a quien había conocido de niña— se enciende su “sed de amor, esta fiebre maldita que me consume sin tregua, que arde inextinguible, hoguera alimentada por mi propio corazón”⁶¹ y se entrega a una vivencia sublimada de la pasión que, literariamente, se va derramando en evidentes signos de erotización reprimida. Este es otro rasgo que Silva comparte con los románticos del siglo XIX. Carlos de *Cumandá* y Efraín de *María* (1867) van dejando huella de la mirada erótica con que observan a la amada. En este caso, la abundante presencia de las “amorosas letanías”⁶² a los senos de la joven bien corroboran este aserto, así como algunos otros signos. Sin embargo, se adelantan algunos pasos cuando María Jesús aviva la fraseología del galante: “Háblame siempre así...” y la mujer se muestra como copartícipe y no mera receptora del desborde pasional.

⁶¹ *Op. cit.*, 9.

⁶² *Op. cit.*, 12.

Decíamos, novela lírica

Esta vertiente de la narrativa empieza a desarrollarse a comienzos del siglo XX. En el caso de Medardo Á. Silva, pese a que leía francés y tuvo acceso a libros europeos, no vivió los tiempos de Marcel Proust, de Virginia Wolf. Quién sabe si leyó a Miguel de Unamuno o a Azorín, todos ellos hoy identificados como cultivadores de relatos que caen en esa línea. Lo cierto es que “el carácter autobiográfico, el predominio del lenguaje poético, el viaje a través de la conciencia, la interiorización de la experiencia, el confinamiento del espacio mental”⁶³ confirman la naturaleza de un relato hecho de la mano de una subjetividad que prefiere fusionarse con el mundo exterior, y no dar muestra de él como es la opción del *epos* narrativo.

El personaje narrador parece calcado de la personalidad concreta del autor: escribe en un periódico, ha dejado a una madre sola en su casa, ejecuta al piano bellas piezas de Chopin, pero de manera especial el *Nocturno Op. 9*, se fusiona con el paisaje crepuscular, con el agua quieta y vive un enamoramiento con visos de entrega total. Tendríamos la tentación de afirmar que, en ésta, como en sus obras poéticas, hay una premoción de muerte como salida al irrealizable afán absolutista del alma enamorada, que aureola el propio fin del autor.

Se consigue la cristalización de esta peculiar —más que nada para su época— manera de hacer narrativa a costa de un rico lenguaje poético que merece un análisis más minucioso.

Hay en la novela *María Jesús* la creación de ambientes y el imperio de estados de ánimo como nota dominante. Estos resultados se consiguen con la utilización de un lenguaje que no apunta hacia la cadena de los hechos —fundamento de la narración— sino que busca detenerse en una sensación de espacio. Lo que importa es

⁶³ Ricardo Gullón, *La novela lírica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1984), p. 19.

mirar el paisaje, a lo más, moverse en la sinuosa persecución de las aguas de un lento río. El canto a la tierra verde, la observación de flora y aves circundantes, la nominación de los objetos mirados por medio de metáforas, alimentan la intuición del lector y ofrecen el resultado de la vivencia emocional. Estamos dentro de la campiña. Aspiramos sus fragancias. Es tan consciente el escritor de que explora una verdadera narración poética, que implora en intenso apóstrofe: “Bendita verde tierra... Dame la ingenua paz del espíritu, la santa sencillez del alma, la claridad de tus albas...”.⁶⁴

La realidad se nos prodiga a través de la retórica de la transformación:

-como una garza albeaba en la verdura de las palmas y el oro
bruñido de los anchos platanales, la casa de la hacienda;⁶⁵

-las perlas del agua sobre el raso verdeante de la campiña;⁶⁶

-la luna, desnuda como una blanca emperatriz, divina de impureza, en el triclinio azul del profundo cielo;⁶⁷

La voz del personaje en el paroxismo de la declaración amorosa brota también preñada de imágenes poéticas:

Tus senos son como dos palomitas asustadas; y parecen dos
pájaros friolentos; y son como dos lunas recién nacidas; como
pompas de jabón; como ánforas minúsculas de alabastro; como
lirios sin tallos; como rosas campánulas; como cálices inver-
tidos...

⁶⁴ M. Á. Silva, p. 6.

⁶⁵ *Op. cit.*, 7.

⁶⁶ *Op. cit.*, 8.

⁶⁷ *Op. cit.*, 11.

Donde se concentra la proliferación de toda clase de imágenes es en el cierre del texto. Ese “Envío: Al dulce espíritu de María Jesús en el reino de las vírgenes” es homenaje de amor, pero también “rumor ronco, mezcla de oración y de blasfemia, de canto y de sollozo”⁶⁸ 11 de parte del cantor, y por ello la intensidad de los sentimientos encuentran el tono adecuado en los recursos líricos.

La experiencia de amor es un hecho narrativo preferente. Es difícil encontrar una novela que prescindiera de ella, pero lo que singulariza su inclusión en una novela lírica es la manera cómo el lector es invitado a seguirla. En el caso de *María Jesús*, como decíamos, no hay casi aventura que narrar sino un seguimiento moroso a la evolución de las emociones del narrador a lo largo de las diez estrofas. Esa interiorización de la experiencia apoya otro rasgo de opción lírica por donde toma rumbo la narración. Y como Silva era un autor con un mundo de referentes literarios en la punta de la pluma, encuentra en el famoso “Nocturno” del Silva colombiano, cuya obra conocía muy bien, un lazo para anudar significados pesimistas. Mucho antes del accidente fatal, paseando en el campo, el narrador anota “tú viste cómo temblaban nuestras sombras porque un largo escalofrío estremeció tu cabellera, verde en la hora crepuscular...”.⁶⁹ Con ese detalle se apuntalan premoniciones y sospechas.

No hay duda de que la diestra estrategia de símbolos —muchos de ellos ya descritos— es la estructura interna sobre la que se levanta una pieza tan concentrada como *María Jesús*.

Pero, a pesar de tanto elemento entre romántico y modernista, no sería justo descuidar que este texto anuncia también el paso histórico hacia otra etapa de la literatura ecuatoriana. En las estrofas XVII y XVIII el narrador emerge de sus paisajes interiores para apreciar la presencia del peón que trae compras y noticias, de

⁶⁸ *Op. cit.* 12.

⁶⁹ *Op. cit.*, 24.

allí se orienta la historia hacia el venero de relatos de fantasmas y consejas que tanto alimentó al posterior realismo del Ecuador.

Los cuentos

El primer texto que se puede considerar cuento se titula “Lulú” —según la edición popular de las *Obras completas* dirigida por Abel Romeo Castillo, pero figura con el nombre “Primavera espiritual” en la revista *La Ilustración*, No 3 del 17 de junio de 1917, donde se publicó—. En orden de fechas luego sigue “*El aviso*” que se publicó en la revista *Patria* N- 123 correspondiente al 1 de agosto de 1917. “El expreso del recreo” y “Pasa una mujer” aparecieron juntos en el número 145 de la misma revista en julio de 1918. Muchos de los rasgos líricos utilizados en *María Jesús* que se escribió talvez paralelamente a los cuentos y se publicó en el año de la muerte de Silva, cuando ya era redactor de *El Telégrafo*, se usan también en las narraciones. Si se analizan todas estas fechas se puede comprobar la prolífica producción de nuestro autor que se ha convertido en un escritor a tiempo completo (y no puede descuidarse que tiene entonces 20 años) porque cultiva múltiples vías de expresión literaria.

Los relatos breves también revelan una curva de desarrollo que gana en manejo del género (en realidad, género naciente para esos años, cuando solo han escrito cuentos Juan León Mera en el siglo XIX, artículos de costumbres que derivan hacia una estructura semejante a la del cuento, de parte de los periodistas José Modesto Espinoza y José Antonio Campos y completamente coetánea a Silva, la narradora guayaquileña Elisa Ayala González). De la breve estampa, con un mínimo de desarrollo argumental y casi una inexistente tensión narrativa que es “Lulú” (título con que se ha repetido la publicación y sale del nombre del personaje) se crece hacia los restantes que tienen más material narratológico.

La fijación de Silva por la mujer le da tema para tres de los cuentos. Tanto en “Lulú” como en “El aviso” aparecen adolescentes enamoradas del amor, la primera confundiendo todavía las señales de esa fuerza en sus propios impulsos; la segunda jugando con el adorador al punto de empujarlo al suicidio. Esas princesas criollas, jovencísimas, inocentes y pueriles están cerca del modelo del eterno femenino, que atribuye crueldad veleidosa a las féminas que se dejan querer, como bien lo había encarnado Rubén Darío en su célebre poema “Era un aire suave”. El patrón cultural de la época da para pintar mujeres dominantes en el amor, pero que socialmente son pasivas y modosas señoritas de casa, luego señoras y madres. Silva no se aparta ni un punto de este esquema.

La opción más problemática del enclave personal y simbólico del poeta está ejemplificada en “Pasa una mujer”. La imagen femenina que elige es la de elegancia, belleza y seguridad, la que podría interpretarse como la mujer inalcanzable para el mismo autor, representante él de una postergación social de la que se sintió víctima. En esta mínima historia solo hay un cruce de tres personajes: la mujer se cruza en la calle con un obrero, un intelectual observa e interpreta. La mirada de deseo del hombre popular se apaga rápidamente, pero el observador que actúa como juez llega a dos conclusiones negativas: primero lamenta que esas mujeres estén negadas para los “Hércules de las forjas” y que ellos solo tengan en sus cuartos “gajos de carne negra y cuerpos deformes”; segundo, decide en su imaginación castigar a la paseante violándola. Se castiga así la distancia de las clases sociales, al mismo tiempo que se subestima a la clase pobre en la figura de sus mujeres.

Vale insistir en cuán hechos por la cultura están los escritores. Este cuento no puede anular su carga de racismo, de clasismo, de comprensión patriarcal de la sexualidad masculina ejercida como un arma, como medio de poder.

“El expreso de recreo” es completamente distinto, a pesar de que también moviliza como resorte de acción la figura de una mujer, en este caso, de la madre. El joven maquinista del tren, a quien avisan cuando está a punto de partir, que su madre agoniza tiene que cumplir con su deber laboral, pero en su desesperación empuja la máquina hacia la muerte. Uno de los méritos de este cuento radica en su ritmo precipitado que alterna los atormentados sentimientos del personaje con la velocidad de la locomotora.

En síntesis, cuentos escritos con grandes trazos poéticos, con profusión de imágenes, lentos o agitados según su rumbo emocional, económicos en anécdota, ambiciosos en el efecto.

Medardo Ángel Silva como escritor de narrativa no se aleja del arte literario. Su ímpetu lírico lo dirige sin que las palabras pierdan su núcleo conceptual, al contrario, poniendo al servicio de sus mínimas historias la elocuencia del lenguaje poético. Que el rostro de sus ideas profundas emerja más fácilmente en ellas que en la poesía, es también una consecuencia del hecho de narrar.

LA NOVELÍSTICA DE ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO*

Cuando hay vocación por un género literario, esta se impone. A pesar de que los compañeros del Grupo Guayaquil arrancaron su obra personal en el cuento, a pesar de que muchos han creído que el relato breve es el paso obligado para madurar la narrativa hacia proyectos ‘mayores’, Pareja pronto descubrió que él estaba llamado por la novela. Una incursión juvenil titulada “Los gorgojos” anda en las páginas de una antología ecuatoriana, pero no consigue convencernos de que la enorme potencia narradora de Alfredo Pareja se ubicara con comodidad en el cuento. Es que la novela responde a un proyecto literario de ambiciones totalizadoras. Y eso fue lo que impulsó un trabajo tan gradual y dosificado como el de nuestro autor.

La inauguración del realismo social de parte de sus compañeros de generación y de él mismo, lo ubica como un clásico producto de la confluencia literatura y sociedad. No podía ser de otra manera en un contexto de concentrada conflictividad histórica y política. Entre los años veinte y treinta del siglo pasado, el Ecuador vivía la crisis del cacao, zigzagueaba entre los bandazos económicos de los grupos de poder y sufría los ecos de la Primera Guerra Mundial. La ideología socialista soplaba vientos de ánimo entre los grupos intelectuales y los obreros sindicalizados encontraban razones de lucha. Con esos fermentos surge una narrativa enérgica que nutre la imaginación de Alfredo Pareja de propósitos reivindicativos.

* Prólogo a *Obras selectas* de Alfredo Pareja Diezcanseco (Guayaquil: Publicaciones de la Muy Ilustre Biblioteca Municipal de Guayaquil, 2004), pp. 23-34.

El puesto de pareja

Alfredo Pareja Diezcanseco se agrupa con sus compañeros desde el comienzo de la década del treinta cuando *Los que se van*, libro de cuentos del cholo y del montubio, funcionará como faro iluminador del camino a seguir. Los primeros pasos de su novelar son endebles. De los dos primeros títulos: *La casa de los locos* (1929) y *La señorita Ecuador* (1930) ni siquiera hay reediciones que permitan una visión de conjunto de toda la obra del autor guayaquileño. Son historias circunstanciales, ligadas a experiencias cercanas al autor. Pocos saben que Pareja también cultivó la poesía y la publicó, desde 1925, en revistas como *Voluntad*, *Ecuador ilustrado* y diario *El Telégrafo*.

Pero la novela lo estaba esperando. Pareja supo identificar los modos operativos que se abren al escritor que necesita configurar un mundo: una red, más o menos compleja, de relaciones de seres entre sí y de seres con ambientes, paisajes rurales o urbanos, enlazados en la veta palpitante del tiempo. Los hechos integrados al mural de una ciudad—preferentemente Guayaquil—, protagonizados por personajes lo más parecido posible a la realidad (tal como lo entendía la clase de realismo que dominó el horizonte literario del momento), se cuajan en una serie de novelas que van madurando en la medida en que el autor se afianza en el género. Pronto el observador minucioso que daría paso al historiador que también fue Pareja Diezcanseco, ingresó a la entraña de esa estructura que se afianzó en el siglo XIX, precisamente, para dar cabida al desarrollo de la burguesía. Y es una clase de burguesía—la costeña— la que quedará aprisionada en sus páginas.

Podría decirse que la visión de vida del autor es pesimista. Si bien siempre encontraremos en sus historias personajes luchadores, el curso de los acontecimientos los llevarán a enfrentamientos fallidos, donde serán derrotados. Las ideas sucumben frente al cerco levantado por ese consorcio común en los ambientes latinoameri-

canos entre poder económico, político y social. Pero la dignidad queda muy en alto, hasta dentro de los grandes fracasos. Para tanta significación, solamente la novela.

Las novelas de este libro

El muelle (1933), *Baldomera* (1938), *Las tres ratas* (1944), *Las pequeñas estaturas* (1970) y *La manticora* (1974) ilustran, desde sus fechas de publicación más de cuarenta años de trabajo narrativo. Bastante pronto Pareja consiguió ediciones extranjeras porque de ellas solo *El muelle* tuvo edición inicial en Ecuador, las otras se publicaron por primera vez en Santiago, Buenos Aires y Madrid. Y algo poco común, luego de *La manticora* decidió cerrar su etapa de escritor de narraciones. Nacido en 1908, tenía 66 años cuando la publicó y vivió hasta los venerables y lúcidos 85. ¿Autocrítica sobre su producción novelesca? Porque su dedicación a la historia solo se cerró con su muerte.

De sus novelas de juventud llama la atención *El muelle*. Sostenida en la clásica alternancia del llamado sumario narrativo —descripción, narración de hechos, diálogos— ensaya una estructura simple de paralelismos evidentes para seguir a la pareja de protagonistas. Esos Juan Hidrovo y María del Socorro Ibáñez ilustran a los héroes proletarios que se enfrentan a los males sociales dominantes: la precariedad laboral, la amenaza sexual, en pocas palabras, la explotación de los débiles de parte de los más fuertes, sean personas o países. La preferencia por los problemas y personajes del pueblo humilde es ratificada cuando escribe *Baldomera*, la historia de la mujerona mulata que atropella y se defiende en medio de la sobrevivencia cotidiana del Guayaquil de la segunda década del siglo XX. Demostrando un certero conocimiento de problemática, lenguaje y personalidad del habitante marginal, Pareja explora a plenitud a esos seres acuciados por la urgencia de las necesidades inmediatas.

Y moviéndose con destreza del campo a la ciudad y de la ciudad al campo, en esa novela como en *Las tres ratas* fluye la vida concreta tanto como halla respaldo en la específica historia del Ecuador.

Las pequeñas estaturas y *La manticora* brotan muchos años después y cierran la etapa del novelista. Hay de por medio todas las transformaciones de la novela latinoamericana, el alboroto admirativo y las desconfiadas resistencias hacia aquello que se conoció con un nombre sospechoso: el *boom* de la narrativa de América Latina. Como sostiene Edmundo Ribadeneira en el prólogo a la edición que la Biblioteca Ayacucho le dedicó a las novelas de Pareja Diezcanseco: “En el Ecuador, algún novelista asumió la lucha contra las novelas del boom a las que definió genéricamente como ‘rayuelismo’”. Y más adelante: “De otro lado, quienes acogieron al boom incondicionalmente, como algo que había estado haciendo mucha falta en el panorama de la literatura hispanoamericana, se fueron sin ambages hacia el otro extremo, porque se creyeron en la obligación de demoler la literatura ecuatoriana de los años 30. Era lo uno por lo otro”.⁷⁰ En el corazón de esas posiciones antagónicas aparece el viraje rotundo de Pareja a su propia manera de escribir novelas. Lo interesante es que las piezas mencionadas se incluyen dentro del proyecto novela-río que el autor inaugurara bajo el nombre de “Los nuevos años” donde “pretende... una descripción hilvanada y profunda de la realidad contemporánea concebida como un fresco y en función de una línea generacional de vasto alcance social y humano”, según el mismo Ribadeneira.⁷¹ El autor se propuso novelar el período de 1925 a 1945, es decir, partiendo de la Revolución Juliana hasta llegar a la polémica presencia del caudillo Velasco Ibarra, y cumple con su meta al escribir *La advertencia* (1956), *El aire y los recuerdos* (1959) y *Los poderes omnímodos* (1964).

⁷⁰ E. Ribadeneira, p. XXXII.

⁷¹ *Ibid.*, XXV.

Una duda justificada es si las dos últimas novelas de Pareja entran a cabalidad en el ciclo de “Los nuevos años”. Aunque quepa en ellas el propósito de simbolismos políticos con su correspondiente visión crítica, ampliados a mundos más ricos y complejos, los recursos literarios utilizados, la composición arbórea y escénica de ellas, exige de los lectores una actitud muy diferente a aquella con la que se había podido seguir toda su obra anterior.

Mundos y escenarios de las novelas de Pareja

Es cierto que Pareja se propuso “expresar las realidades de su país por medio de la literatura”.⁷² Toda su novelística está para confirmarlo. El proyecto calza con las metas creativas de su generación, con su sensibilidad de hombre comprometido y con sus herramientas literarias largamente demostradas. La urbe en desarrollo que era la Guayaquil de los primeros años del siglo XX está insistentemente retratada en las páginas de sus novelas realistas. En *El muelle* los personajes se mueven del malecón y los barrios céntricos donde trabajan a los pobres suburbios en las afueras de la ciudad, donde “unas casas de caña, débiles, torcidas, tenían a la puerta la rústica calzada en dirección al sendero... resbaloso... que hacía pesados los zapatos o dejaba costras de tierra en los pies desnudos de los cholos”.⁷³ Esta es la cara que con más frecuencia se toma en cuenta. Todo un plano de la época que en el caso de *Baldomera* nos permite recorrer, desde la Boca del Pozo la llamada “la legua o calle del dolor”, porque siguiendo a la mujer, vamos contemplando esos íconos de la tragedia humana: la cárcel, el hospital, el cementerio.

⁷² Lino Link, “Novelistas del pueblo: la obra de Alfredo Pareja Diezcanseco alienta el Ecuador”, en *América* (diciembre, 1956): 7.

⁷³ Alfredo Pareja Diezcanseco, *El muelle* (Quito: El Conejo, 1985), p. 29.

Más atención hay, entonces, de parte del narrador para los escenarios de los desfavorecidos: los conventillos de la calle Machala, los burdeles de la Quito, las posadas y fondas de la Avenida Olmedo, los desembarcos en el muelle del Mercado Sur. El agua del río Guayas espeja con esperanza para los recién llegados, pero marca linderos de añoranza a los campesinos lejanos del agro abandonado. Sin embargo, la ciudad retiene con su promesa de trabajo y con sus signos de desarrollo: luz eléctrica, tranvía, las primeras fábricas.

La oferta de diversión también emerge de la urbe: Baldomera y su marido Lamparita, el cuatrero, se enamoran en un burdel de mala muerte mientras bailan al calor de los tragos y las cuecas; las hermanas Parrales, de *Las tres ratas* adquieren su mote cuando se expande su fama de frecuentadoras de jaranas. Un aire de alcahuetaría de lujo, de seducción por el poder flota entre los miembros de la burguesía al que tienen acceso —como carne de placer— algunas mujeres de estas historias.

Pero Pareja no se descuida del campo. Una dialéctica ciudad-agro se entabla en la entraña de dos de las novelas que comentamos: Lamparita es un héroe de tierra libre, de aire despejado, su culto a la libertad y su reacción a la explotación del hacendado lo llevan al cuatrерismo bandolero y peligroso. “Recorría las haciendas desde más arriba de Naranjito hasta Eloy Alfaro. Conocía los cruces peligrosos sobre el río y sabía emplear diez minutos en ir de un sitio a otro, donde normalmente había que gastar una hora. Siempre paraba por Boliche, sitio pequeño cercano a Yaguachi viejo”.⁷⁴ Fusionado con su caballo, enamorado y machetero, es el prototipo del montubio sagaz y pasional. De esta pintura brota un implícito elogio al mundo montubio antes de que se estrangule a su habitante, cuando el poder económico de la casta de los patrones, lo obliga al desplazamiento. Lamparita llegará huyendo a Guayaquil

⁷⁴ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 40.

Desde otra capa social más protegida también emergen personajes campesinos. Las hermanas Parrales son oriundas de un sector aledaño al río Daule. Crecieron frente a cultivos de naranjas y de mangos, gozaron del diario espectáculo de las vacas y los caballos hasta que ya huérfanas, caen en manos del vecino por medio de un préstamo usurero. *Las tres ratas* empieza, precisamente, con el doloroso cruce del río Guayas que significa desarraigo. Pero en ambas novelas, hay personajes que retornan al campo, como si muchos de ellos conservaran un cordón umbilical invisible que los ataran a una matriz mucho más sana y limpia.

En cambio, en *El muelle* hay espacio para un mundo más distante. De la directa experiencia de Pareja —que en su temprana juventud partió como vaporino a Nueva York— brotan páginas que bifurcan el relato en los tan antagónicos escenarios. El hombre que cargaba sacos de cacao en el malecón de Guayaquil viaja a la ciudad de los rascacielos en pos de trabajo, pero allá también conoce de la desolación y del hambre. Los callejones lúgubres de Brooklyn, las frías y elegantes avenidas, las oscuridades marinas donde se practica el contrabando, son elementos acertados de esta novela que recoge, parcialmente, los efectos de la Gran Depresión de los Estados Unidos

Seres y símbolos preferidos

La construcción de personajes es habilidad fundamental del novelista. Muchas de estas narraciones de largo aliento se quedan en la memoria, gracias a la vida vigorosa y convincente de esos entes de ficción que pasan a convertirse en compañeros de andadura. Por eso es importante fijar la mirada en los seres imaginarios de Pareja.

“La clase media urbana con su galería de aventureros y profetas de la política, estudiantes y artesanos, militares conspiradores y

revolucionarios, arribistas y empleados, intelectuales y usureros, pícaros, sátiros, intrigantes...”.⁷⁵ puebla, mayoritariamente, su obra. Pero hay una preferencia notable por construir personajes femeninos. O acaso estos han adquirido particular relevancia por algunas singularizaciones que llaman la atención.

La María del Socorro de *El muelle* es una muchacha popular, de corte ingenuo, cuyo desenvolvimiento maniqueísta en esa historia no puede adquirir notoriedad. Está allí para representar un tipo común de mujer y la pintura de víctima del patrón que la usa sexualmente, ratifica el rol de mujer buena y sufrida. Pero con Baldomera, de la novela del mismo nombre, el escritor aporta un gran personaje a la literatura ecuatoriana. En ella se cifran rasgos de originalidad indiscutible: desde su físico descomunal a la fiereza de su carácter, desde su extraña manera de ligarse a un hombre hasta la reciedumbre con que lleva su maternidad. Baldomera es fea, hosca, alcohólica, elemental; pero también amante, solidaria, sacrificada. Y los matices psicológicos de su personalidad sellan su humanidad y la llevan a representar a la mujer proletaria, que resiste y sobrevive a las injusticias de la vida urbana.

Cuando concibe a Carmelina, Eugenia y Ana Luisa Parrales, de *Las tres ratas*, Pareja toma una decisión también excepcional: centra en mujeres las dos vertientes de las ideologías en pugna para el tiempo de la aventura (tiempo de la ficción): hijas de un militar, compañero del General Eloy Alfaro, han crecido dentro del liberalismo y la hermana mayor es una militante confesa de esas ideas que respeta con su vida: “libertad y democracia son las bases para la felicidad de los pueblos” sostiene.⁷⁶ En cambio, la hermana menor toma partido por las ideas socialistas de su enamorado que la llevan

⁷⁵ Jorge Enrique Adoum, *La gran literatura ecuatoriana del 30* (Quito: Editorial El Conejo, 1984), p. 68.

⁷⁶ Alfredo Pareja Diezcanseco, *Las tres ratas* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975), p. 75.

a enfrentar a Carmelina con argumentos: “los hombres de doctrina se han muerto... los que quedan sirven para que se rían de ellos... Los doctrinarios, los puros, pocas veces son tomados en serio. Te digo que la mayoría va hacia el fascismo”.⁷⁷ Esta lucidez no le quita al autor que tenga que pagar tributo a una manera tradicional de ver la masculinidad y la feminidad de los personajes; cuando la pareja mencionada conversa, los lleva a decir:

—Me encantas cuando me hablas, Francisco.

—Y tú, cuando callas. El silencio en ti es grave y dulce como el de las playas solitarias...⁷⁸

La referencia nerudiana aflora fácilmente y con el mismo significado: ser mujer significa, en muchos casos, pasividad.

Otro personaje femenino digno de tomarse en cuenta en este breve repaso es Redama, la heroína de *Las pequeñas estaturas*. Dueña de uno de los dos monólogos que llenan la novela aporta una voz lírica, empapada de poeticidad que trastorna la mirada común: “crea alrededor suyo un mundo especialísimo hecho de cuentos, sueños, ilusiones y jirones de la realidad. La república de las flores constituye para Redama una ciudad real a la que nada más hay que encontrar con paciencia”.⁷⁹ Imagen de bondad y sabiduría, su simbolismo sumerge al lector en un mundo de magia.

Esta población literaria a veces peca de arquetípica y repetida. Don Ángel Mariño, patrón de María del Socorro; don Honorio Paredes, dueño del aserrío San Luis donde trabaja Inocente, el hijo mayor de Baldomera; el señor gordito que contrata sexualmente a Eugenia Parrales, por medio de una alcahueta, se parecen demasia-

⁷⁷ *Ibid.*, 248.

⁷⁸ *Ibid.*, 117.

⁷⁹ Alberto Rengifo, *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1990), p. 348.

do. Representan al grupo que tiene dinero, conexiones y abusa de los débiles. No hay ningún intento de elaboración profunda, porque de ellos solamente interesa su condición de personajes tipos.

El ingrediente histórico

Pareja Diezcanseco ha novelado creando nexos evidentes con el trasfondo reconocible del Ecuador, ya sea de manera explícita o con elaboraciones metafóricas de significados indirectos. El drama de la pareja de *El muelle* empieza cuando la plaga de cacao deja sin trabajo a los modestos cacahueros, hecho que se inscribe entre las características de caída económica de los años treinta. Pero cuando Juan Hidrovo escapa de Guayaquil en busca de mejores condiciones, se encuentra con la crisis de la recesión norteamericana. La escena de un reclamo en las calles de Nueva York hasta llegar delante del Alcalde para hacer peticiones sobre hechos laborales, se adelanta a brillantes páginas en la misma tónica que saldrán después de la pluma del mismo autor y de sus compañeros, piénsese en *Las cruces sobre el agua*, de Gallegos Lara.

Y mencionar esta novela del entrañable amigo de Pareja que fue Gallegos Lara, permite la asociación inmediata con la dosis apretada y precisa de un fulgurante hecho histórico que nutre *Baldomera*: se trata del 15 de noviembre de 1922. Al grito de “Ven, si eres hombre” la esmeraldeña se lanza a las calles incitando a su marido a seguirla en una inconsciente adhesión a las luchas que tiñeron de sangre las calles de Guayaquil. Otra vez podemos leer una vibrante narración de acciones colectivas contadas por un narrador omnisciente y situado, que se desgarra de sufrimiento junto a las víctimas: “Las quijadas abiertas, los ojos saltados, los brazos queriendo subir y subir para escapar por algún lado. Los niños con las manos crispadas, arrugando las mantas de las madres, chillando, las facciones pa-

ralizadas. Y sin armas, carajo, con qué matar soldados y generales”.⁸⁰ En medio de la revuelta, la mujer espontáneamente sensibilizada por el pueblo, empuja, pisotea, mata un soldado, huye. Y sin que importe de manera fundamental para el argumento de esta pieza narrativa, la inclusión de un hecho tan significativo en el balance del autoritarismo ecuatoriano, confirma las metas primigenias de su autor: mantener la proximidad de la literatura con la realidad.

En *Las tres ratas* el ingrediente histórico le pone punto de partida a la novela. El padre de las Parrales es un auténtico héroe liberal. Hay marco suficiente para sintonizar con la aureola casi mítica del gran conductor del liberalismo del Ecuador: así como el retrato del Viejo Luchador ocupa en un hogar liberal el puesto del Corazón de Jesús, fluye su áurea en los inicios de esta novena novela de Pareja. Don Antonio Parrales sobrevive a su jefe marcado por la acción guerrera, la fidelidad a los ideales y los buenos recuerdos. Un testimonio de la batalla de Chasqui, en las faldas del nudo de Tiopullo se atropella en la boca del personaje. El narrador evoca por él la persecución y el linchamiento de Alfaro, que lo hace adolecer de fiebres y delirios.

El mayor esfuerzo de proximidad literatura e historia, Pareja lo lleva a cabo en su madurez cuando cristaliza —a manera balzaciana, según Karl Heise —“Los nuevos años”, programa narrativo de cinco novelas.

Con el boom o sin él

La década del setenta permite ver las consecuencias del boom en nuestra literatura. No se trataba, simplemente, de seguir una moda, sino de buscar nuevos caminos narrativos tomándole el pulso al

⁸⁰ A. Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, p. 85.

presente y sus conflictos, abriendo la mirada hacia macrovisiones de la realidad. Nosotros también debíamos contestar la pregunta: quiénes somos desde la literatura. Y Pareja Diezcanseco emprendió la tarea antes que gente mucho más joven que él. *Las pequeñas estaturas* y *La manticora* todavía son novelas poco leídas en nuestro medio, porque responden a esa invitación de la narrativa contemporánea a construir un lector descifrador, que trabaje con los textos.

Las sorpresas de esta historia empiezan en la primera página: “ya a los comienzos, en páginas antológicas, pinta el país teatro de los sucesos venturos. Un país subdesarrollado de América, pintoresco y rural, demagógico y poco tecnificado, inmovilizado y convulso”.⁸¹ Y el mismo estudioso agrega: “ese mundo se hallaba en trance de cambio... Pareja ve ese mundo como una comedia de equivocaciones, y lo trata en el más riguroso estilo de grotesco y caricatura”.⁸² Usando dos monólogos que avanzan simultáneamente, los de Retama y de Ribaldo, los protagonistas, nos enteramos de la existencia de la Organización, con miembros de estatura reducida, comprometidos con tareas de transformación social, inmersos en el pueblo para actuar con violencia. Estos hechos contrastan con el lenguaje sugerente, plenamente poético de los personajes. Procedimientos propios del realismo mágico campean por estas páginas de narrativa transformada: la presencia de los muertos, la reducción de los sodalios (miembros de un partido político “de extrema izquierda que enanizan las mentes y los corazones de sus militantes”, según Rengifo, p. 350), la visita de brujas y animales agrandados.

Por todo esto vale adscribirse a las palabras del analista quiteño Diego Araujo: “Pareja en *Las pequeñas estaturas* ha dado un salto formidable desde el relato realista, más bien lineal, hasta un relato

⁸¹ Hernán Rodríguez Castelo, Prólogo a *Las pequeñas estaturas* (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), p. 58.

⁸² *Op. cit.*, 59.

que acoge la experimentación del lenguaje, los puntos de vista que se entrecruzan, la estructura de novela concebida como un mosaico, como una especie de collage”.⁸³ Es impresionante la carta sobre la escritura de esta novela que incluye el trabajo de Francisco Febres Cordero, en la cual le cuenta a Demetrio Aguilera Malta la esforzada génesis de esta obra y sus vacilaciones iniciales de composición.

Con *La manticora* ocurre algo muy semejante. Revela que el camino anterior no quedó agotado porque continúa con algunos de sus mismos personajes en esas técnicas del personaje esperpéntico y del lenguaje maravilloso, pero en esta ocasión dentro de una estructura de teatro: una obra de teatro para ser leída, implícita filiación a la tesis del gran teatro del mundo. Por eso, el lector encontrará solamente diálogos. Me convence el estudio de Alberto Rengifo, quien describe tres grandes núcleos de desarrollo en ella, que son: el enfrentamiento entre el viejo y el nuevo narrador, la lucha entre los poderosos y los sojuzgados por el poder y la búsqueda vital del amor. Con el primero, Pareja también da cabida a una de las grandes aportaciones del boom: la revisión de hechos novelescos dentro de la novela, con el segundo se mantiene en su central preocupación de vida y literatura, con el tercero paga cuota de humanidad.

Por tanto, sensible a los cambios de la narrativa latinoamericana contemporánea o mejor todavía, evolucionando en su larga trayectoria de novelista, Alfredo Pareja Diezcanseco nos legó una obra narrativa completa que lo representa a él de cuerpo entero y a nosotros como comunidad, para orgullo de las letras nacionales.

Octubre de 2004

⁸³ Diego Araujo Sánchez, “Variaciones en torno a la novela ecuatoriana”. *Libro del Sesquicentenario II. Arte y Cultura. Ecuador: 1830-1980* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1980), p. 314.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. *La gran literatura ecuatoriana del 30*. Quito: Editorial El Conejo, 1984.
- Araujo Sánchez, Diego. “Variaciones en torno a la novela ecuatoriana”. *Libro del Sesquicentenario II. Arte y Cultura. Ecuador: 1830-1980*. Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Febres Cordero, Francisco. *El duro oficio (Vida del escritor Alfredo Pareja)*. Quito: Ediciones del Municipio de Quito, 1989.
- Link, Lino. “Novelistas del pueblo: la obra de Alfredo Pareja Diezcanseco alienta el Ecuador”. En *América* (diciembre, 1956).
- Heise, Karl H. *La evolución novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco*. Buenos Aires: Ediciones La Librería-New York, 1973.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. *El muelle*. Quito: El Conejo, 1985.
- . *Baldomera*. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.
- . *Las tres ratas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.
- . *Las pequeñas estaturas*. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s. f.
- . *La manticora*. Quito: Planeta, 1986.
- Rengifo, Alberto. *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1990.
- Ribadeneira, Edmundo. Prólogo a Alfredo Pareja Diezcanseco. *Baldomera. Las pequeñas estaturas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Rodríguez Castelo, Hernán. Prólogo a Alfredo Pareja Diezcanseco. *Las pequeñas estaturas*. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.

“CHUMBOTE” DE JOSÉ DE LA CUADRA: UN DOLOR SILENCIOSO*

Hay lecturas de conjunto. Otras, especializadas desde ópticas precisas. Algunas prefieren el desmenuzamiento del signo lingüístico, en la creencia de que la elección lexicográfica y la decisión sintáctica del escritor construyen significaciones parciales, cuya armazón total apunta hacia un sentido completo y unitario. Intentaré la que me permite mi particular contacto con el cuento “Chumbote” de José de la Cuadra.

Este relato pertenece al libro *Repisas* (1931), dentro del aparte “Las pequeñas tragedias”, y es el cuarto de un total de ocho.⁸⁴ El acostumbrado epígrafe del autor nos previene sobre una concepción del dolor silencioso, del dolor humilde, por medio de dos metáforas extremas: la de la mosca que perdió sus alas, la del monarca que se vio desprovisto de su corona. Pero, la tragedia que le espera al lector rompe las dimensiones de la expectativa alimentada por esas metáforas.

En el clásico comienzo *in medias res*, el cuento nos golpea con dos adjetivos inusuales. Calificar de *cretino* al niño protagonista porque es *cambujo*. El primero —que se utiliza corrientemente como un insulto (igual que *idiota* o *imbécil*)— en realidad denota una falla orgánica, un menoscabo de la inteligencia natural que viene con el nacimiento de un ser humano. El segundo adjetivo nos remite

* Se publicó en *Re/Incidencias*. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, No. 2 (mayo 2004): 265-269.

⁸⁴ José de la Cuadra, “Chumbote”, en *Horno y Repisas* (Quito: El Conejo, 1985), pp. 233-239.

a la etnología: cambujo es un grado de mestizaje racial propio de los pueblos muy mezclados por inmigración o esclavismo: señala a un hijo de zambo (ya descendiente de negro e india) y china, o de sus variantes naturales (zamba y chino; negra e indio). El patrón y tocayo de Chumbote atribuye la inferioridad – “una bestia” – del personaje a razones raciales, revelando el proverbial racismo de los latinoamericanos a pesar de que su nacimiento como comunidad se debe a la mezcla de razas.

Así entramos a una historia de maltratos, desigualdades y soledad en este cuento de de la Cuadra. El niño campesino regalado al patrón Federico Pinto se hace presente, desde las primeras líneas del texto, descalificado por la familia, azotado por ella y marcado por el hábito de la masturbación.

El narrador opta por una de las perspectivas favoritas de José de la Cuadra: la de la información limitada, vista desde afuera. Con tres palabras clave nos hace ver que no arranca desde la omnisciencia: “aseguran”, “quizás”, “parece” dejan en el aire una taxativa aseveración respecto de la salud mental del chiquillo. Luego los hechos se encargarán de revelarle al lector las razones del comportamiento del atormentado personaje. Como diría Ortega y Gasset respecto de la narración: son los hechos los que deben mostrar la realidad.

Una rápida descripción justificada pinta a Chumbote, cuyo apodo es una contradicción con su aspecto. Mientras se llama “chumbotes”, por compararlos con los terneros crecidos a los niños campesinos robustos, el de este cuento es flaco, largo y da la impresión de estar palúdico. Su estancia en la casa de la familia Pinto lo ha transformado en un muchacho desnutrido, silencioso y retraído. Recibió su primera golpiza por llamarse como el patrón y perdió definitivamente su nombre.

Campo y ciudad

El cuento representa la transición ciudad y campo, propia de la primera etapa del autor. Cuando se trata el ambiente de Colimes, aflora paisaje y actitudes humanas propias de ese ambiente. El hogar originario del niño —padre tinterillo y borrachín, madre maltratada primero y ya fallecida— tiene el color de lo primitivo —temprana actividad vaquera, desamor, insultos—, compensado por la vida al aire libre, por la libertad para “chiquerear” el ganado y correr por los campos. Pero el corte lo impone el abrupto gesto paterno de “regalarle” el hijo al patrón y desprenderse sin conflicto de él. La vida natural se queda atrás y la ciudad representará para Chumbote la concentración en la cocina de una casa de clase media, el maltrato verbal y físico, la sexualidad naciente.

Estructura

De la Cuadra empezaba a transformar la estructura lineal del cuento. La narración cronológica desapareció de piezas como esta, para luego derivar a composiciones más elaboradas como en el caso de “La Tigra”, del siguiente cuentario, *Horno* (1932). Chumbote es de esa clase de cuentos donde los antecedentes tienen más espacio que la precisa acción del presente. Y esa se deja para el contundente desenlace en el que se hace acopio de una de las más famosas concepciones sobre el cuento, la que proviene de Edgar A. Poe, quien recomendó el final con sorpresa buscando un efecto estremecedor. El narrador creó una estructura con avances y retrocesos: situó primero el escenario del conflicto, después planteó la evocación del espacio perdido para al final regresar a la cárcel doméstica del chiquillo donde tiene que realizarse el “hecho sangriento” (en terminología de Aristóteles sobre las tragedias).

Unas líneas en blanco contribuyen con el pausado natural de la distribución estrófica.

Los personajes

La condensación del cuento no permite personajes muy desarrollados, es más, no los necesita cargados de biografía o complejidad. Su paso por la historia se asienta en unos rasgos sobresalientes para los hechos narrados. Por eso, por ejemplo, la esposa del hacendado Pinto, está descrita con tres trazos: nombre con calificativo previo, la gorda Feliciano, y dos apodos de sus amigas: “la otela” y “la chancha”. La connotación despectiva actúa de inmediato en la conciencia del lector y solo podemos esperar de ella actuaciones negativas: egoísmo, celos, crueldad, teatralidad. Ella instiga, con sus reclamos, las palizas del dueño de la casa —no se vaya a pensar que Chumbote es hijo suyo—, ella exhibe carnes de pereza y bonanza, provocadoras de alguna clase de deseo erótico. Un toque de humor negro de parte del narrador sella el halo de caricatura que también tiene este personaje cuando afirma que “la acogotó (¡y el verbo es perfectamente adecuado!) un llanto en Mi sostenido”. El marido es anodino, solo emerge para castigar, y con repugnancia, al chiquillo en aras de mantener la paz conyugal.

El tema de la masturbación

Chumbote es un tierno arbusto transplantado. Chumbote no tiene padre, ni siquiera padrastro. Chumbote sufre azotes, mal ejemplo, rebajamiento. En el colmo de su postergación dentro de la familia Pinto, tiene que llamar “niño” al gato de la casa. Pero cerca del hijo de los patrones ha aprendido, según el narrador, a masturbarse. Esta

parte del cuento del escritor guayaquileño es la más conflictiva para el lector de nuestros días. Su posición, aún en la perspectiva de su época es moralizante y completamente desconocedora de la sexualidad. Hasta peca de ingenuo cuando sostiene que una actividad como la masturbación requiere de una enseñanza ajena. Las teorías freudianas ya debían circular en los medios intelectuales, así como fluyeron las ideas socialistas y marxistas. Porque si Carlos Marx sacó al ser humano de su enclave individualista para revelar que, fundamentalmente, era masa, comunidad; Sigmund Freud le dio la gran lección sobre sus fuerzas interiores, escondidas en los repliegues del inconsciente, pero tan poderosas como para imponer la impronta del deseo, aún detrás de las máscaras. La pulsión sexual está presente desde los inicios de la vida y tiene su expresión natural en el autoerotismo. Para el narrador de “Chumbote” “esas porquerías” y en otras líneas, con más fuerza, “los pobres vicios solitarios tenebrosos y sórdidos... no alientan en el campo abierto”. Con esta visión de la sexualidad masculina, nuestro autor cae en un maniqueísmo sublimador de la vida campesina, al referirse a la práctica onanista que, en otros textos, es testimoniada con naturalidad por las voces de sus mismos compañeros escritores del Grupo Guayaquil.

Más problemática sexual

Dentro de los hábiles engranajes que ostenta este relato —útil para la estructura y para el sustento del problema principal— hay uno de indiscutible valía. Es el del despertar sexual del muchacho ligado a la presencia femenina. La sirvienta indígena de la casa —nombrada *huasicama* por el narrador, en terminología fiel a sus compañeros serranos de generación, especialmente Jorge Icaza— le pone a Chumbote agua-sal o vinagre en las heridas, rozándolo con su cuerpo de mujer joven y descuidada. El estímulo sexual salta en el

acto. Esa mezcla de dolor y deseo que deriva en la masturbación del día, apuntalará el desenlace.

“Como de costumbre, una tarde...”

El último espacio en blanco nos introduce al presente de la historia. Como en “Barraquera”, como en “Banda de Pueblo”, como en “La Tigra”, la carga de antecedentes anecdóticos es mayor que la movilidad de hechos intensos a que asiste el lector con la atención deslumbrada. Despertando la sospecha de lo terrible con leves rasgos atinados, con adjetivos premonitorios, vemos a Chumbote jugar con el “Niño” Toribio y descubrir que una tabla de la azotea está podrida y al moverse en balancín deja un hueco “por donde podría fácilmente pasar un cuerpo humano”.

Doña Felicianita intenta una azotaina que opera como el detonante de un odio contenido: Chumbote la conduce, huyendo de los golpes, hacia la caída. La exclamación inmediata del niño “¡Yo no tengo la culpa!” es muestra inteligente de la psiquis del culpable que, al verse solo, encuentra otro camino para re-orientar su reacción. Ahora, a la vía sexual que lo acucia todos los días: la masturbación contemplando los muslos de la patrona caída un piso más abajo. La conjunción de todos los problemas psicológicos del personaje —su abandono, su castigo injusto, su sexualidad naciente en medio de gestos sadomasoquistas— en este final de intensidad suprema es una opción valiente y reveladora.

La narrativa ecuatoriana había sido muy cauta en la presentación de cuadros duros y complejos de la conducta humana. El libro *Los que se van*, solo dos años antes, había impactado con la pasionalidad montubia solo por el hecho de contarla sin tapujos, mas no por haber incluido conductas conflictivas o perversas. Pablo Palacio, en 1927, sí impresionó con su “galería de monstruos” (el

homosexual, el impotente, las siamesas que se enamoran de un mismo hombre...), pero cuyo tono satírico dominante permitía el juego de lo cruel con lo humorístico.

Un final como el del cuento “Chumbote” no hace concesiones al lector: su factura realista se impone. Los mojigatos se escandalizaron en su tiempo. Hoy seguimos leyéndolo, admirando las cualidades narradoras del autor, pero con la mirada de comprensión histórica que exige entender los prejuicios que salen a la luz en este texto.

ADOUM EN VARIOS TIEMPOS*

Cada lector desarrolla una relación personal con la obra literaria de un escritor. Y ocurre como en la vida, los matices de esa relación, sus avatares y capítulos se eslabonan en el tiempo y en los contextos de historia y biografía. Yo quiero compartir con ustedes el testimonio de mis vínculos con la obra de Jorge Enrique Adoum (Ambato 1926-Quito 2009) que, al fin y al cabo, puede verse como la historia de una manera de leer y de sentirse representado por el concierto de voces que emerge de una catedral de palabras que ha construido nuestro autor, a lo largo de una vida literaria, y que parecería agarrarse con las manos a través de sus *Obras (in)completas*.

No se trata de un tiempo cronológico, sino de otra clase de dimensión en la que cupo —como en una red invisible con sus propios hilos y conexiones— la transubstanciación adecuada para convertir la palabra ajena —¡poder de la literatura!— en propiedad personal, a sabiendas de que la invitación del escritor se cumplía al permitirme un seguro asentamiento en sus predios literarios.

Con la obra de Adoum ocurre lo que con toda la que haya interpretado el decir de una comunidad y entregado revelaciones imprescindibles: ya no le pertenece. Esa obra es de todos los ecuatorianos (aunque sostener esto en medio de un país que tiene negado, por diferentes razones, el acceso a la lectura, suena a hipóbole laudatoria), e insisto, esa obra es de cualquier lector que

* Publicado en *Tres ensayos sobre Jorge Enrique Adoum*. Separata de las *Obras (in) completas* de Jorge Enrique Adoum (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006), pp. 21-30.

se acerque a ella porque encontrará las expresiones que sostengan su paradoja propia, que expliquen su básica soledad y le mostrarán cómo pueden exteriorizarse los vínculos con una tierra, una cultura, una lengua.

Si hablamos del poeta...

Cuando conocí de la existencia del escritor Adoum el dato vino acompañado de dos informaciones fundamentales: se trataba de un poeta y de un poeta que había ganado el I Premio Casa de las Américas, de Cuba. Sus poemarios eran inconseguibles y mi profesor —en la universidad— nos leía y nos hacía leer en voz alta, largos poemas que me quedaron sonando por dentro hasta otros momentos de mayor dedicación. “Mi” poeta Adoum brota de la lectura solitaria y buscadora que se afana en dilucidar sentidos a costa de escarbar en el fluido emocional que han movido los versos en su misterio inicial. Tal vez sea cierto lo que afirma Eliot citando a Coleridge “que la poesía produce un mayor placer cuando se la comprende solo de un modo general e imperfecto”.⁸⁵ En esa conexión inexplicable he acudido a los versos de Jorge Enrique para encontrar una manera de decir *patria* con el significado de matrilinealidad, de sangre propia que emerge de un no cortado cordón umbilical con un contorno y una historia. *Patria* como territorio, como conducto por el que se brota a la vida, como tensión que fuerza al hablante lírico a una ininterrumpida dialéctica entre el exilio y en regreso, patria como espacio para vivenciar una *vocación de territorio* por muy lejos que se estuviere, porque —en versos de Adoum: “Patria, si amarga casi siempre, dulce patria / cada día, dulce recuerdo de una enredadera de ventanas y azúcar” (en “Baraja de la patria”)—.

⁸⁵T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica* (Barcelona: Seix Barral, 1990).

Encuentro también el lenguaje impulsador de nuevos caminos semánticos para temas clave del sentir humano: la marca de la soledad fundamental que ni afectos familiares ni círculos de comprometidos puede vulnerar; la condición de extrañamiento del poeta en medio de sociedades que no participan de su discurso; la fagocitación de la cotidianidad que se lleva consigo anhelos y proyectos.

Él mismo ha sido crítico con el ciclo de *Los cuadernos de la tierra*. Pero su opinión desde fuera de esos libros, junto a las otras, múltiples, que se han pronunciado sobre ese aporte fundamental a la revisión de nuestra historia colectiva, no obstan para el ingreso único, privado (íngrimo diría en hermosa palabra autóctona) que hice yo —que debe hacer cada lector— para el deslumbrador encuentro con la revelación poética más característica de nuestro autor. Yo sé que muchos sostendrán que esa etapa quedó atrás, que fue meritorio de parte del poeta superarla y transformarla en nuevos ensayos líricos, que lo llevaron por rumbos experimentales, por nuevos lenguajes. Sin embargo, en justicia, hay que afirmar que esa etapa le entregó a nuestro país un texto cifrador de los signos constructivos de nuestra identidad comunitaria. Por eso ahora, para decir Ecuador a plenitud —hasta en sus reducciones y truncamientos— hay que hacerlo desde el lenguaje de *Los cuadernos de la tierra*.

Adoum, el narrador, más bien, el pensador

Cuando Adoum publica su texto con personajes, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), nuestros escritores han emprendido el proceso de renovación de la narrativa ecuatoriana. Esta pieza calza perfectamente con esa conciencia crítica que recorría el continente desde México, a partir de los años señeros del boom latinoamericano, pero era una conciencia que se expresaba a través de la literatura.

Confieso que he “lidiado” varias veces a lo largo de mi vida académica con esa obra en variada actitud: la primera, naturalmente, fue la de responder al desafío de la lectura: ir y venir por las páginas, marcar, identificar, ligar, reconocer. Cuando se fueron sucediendo las lecturas, he entablado diferentes relaciones con el texto, pero jamás he podido redondear una sensación de lectura completa, en la sospecha constante de significados que se escapan.

Valoro en él la eliminación de todos los linderos literarios: ya no se trata de una narración dominante porque, aunque evite reconocerlo como tal, Adoum escribió una novela. Sin embargo, *Entre Marx y una mujer desnuda* combina los discursos que antes se nos daban por separado (lo narrativo, lo ensayístico, lo lírico, la actitud interpelante propia del texto dramático) y crea un texto total, un sumun, una célula —plural en su significación y concentrada en su unidad—.

Pero sería artificial si el ensayo de composición novedosa se hubiera sostenido sobre la oquedad retumbante del vacío, a lo más, sobre mesuradas fórmulas del realismo, tan cultivadas por nuestra literatura. Todo lo contrario, el texto incorpora a su mundo de ficción importantes facetas de la aventura humana. En él asoma su rostro deformado la contradicción básica de nuestro país —ingobernable e ingobernado, asolado por fuerzas de poderes nacionales y extranjeros en la medida en que nuestra propia riqueza nos hace débiles—. En ningún otro texto latinoamericano se ha revisado con mayor hondura el quehacer del escritor, sus responsabilidades frente a la sociedad, los alcances del lenguaje literario, simultáneamente al esfuerzo de ir plasmándolo en una obra concreta.

Lirismo de contrastes. Amplia red de comunicantes literarios cuando el acervo universal sirve de apoyo. Asomo a la ventana de la infancia e ingreso al mundo multicolor de los niños, no exento de los tonos grises del egoísmo y la crueldad. Sabiduría de los afectos y las pasiones que cumplen ciclos entre la ilusión y el hastío, al ritmo en que se engarzan en las estructuras que para ellos se han

inventado. Búsqueda de nuestras raíces, anagnórisis del indio en el diseño del mapa cultural que nos identifique. Todo esto palpita en los pliegues de *Entre Marx y una mujer desnuda*, obra que puso al escritor Joaquín Gallegos Lara como eje de su corpus narrativo y figura como carta de presentación imprescindible de la literatura ecuatoriana. El narrador Adoum se fusiona con el pensador, la narración es arquitectura de un mosaico integrador de todos los lenguajes.

Las otras obras narrativas de Adoum sufren demasiada rivalidad frente a su magno texto con personajes, hasta diría que son variaciones de páginas ya contenidas en él. El escritor ya lo ha practicado todo.

Testimonio e ironía

Una vertiente de la escritura de Jorge Enrique Adoum que nos recreó por más de una década fue la de sus artículos de revista. Una teoría del testimonio brilla detrás de ellos: ¿acaso el escritor no está encarnado en un mundo concreto y lo mira con anteojos múltiples? En su función de testigo de la historia ha recorrido kilómetros de humanidad. Encara a peculiares seres humanos con la seriedad con que ha creado personajes: Rimbaud, James Joyce, Sigmund Freud, encontraron un reconocimiento en la precisa evocación que les hizo en alguna fecha, mientras Greta Garbo y César Vallejo fueron rescatados para nuestro recuerdo, asidos a alguna cuerda invisible y única que les tendió la pluma de Adoum. El artículo en forma de carta interpelativa a Juan Montalvo muestra la finura de una comprensión que cruza el tiempo y confirma la cita de Benedetto Croce: “La Historia es siempre contemporánea”.

Rememoro, entonces, con especial afecto, esos artículos que mes a mes ampliaron mi dimensión de mundo. Siempre había en ellos alguna sorpresa, alguna incitación, me hacían partícipe de cu-

riosa vivencia. Como guayaquileña, reconsideraré mi ciudad en estas palabras: "...allí la pirotecnia nocturna de los anuncios de neón, a veces parpadeantes, dejaba en el pizarrón de los grandes edificios, mientras no estuvieran enteramente cubiertos de grillos, una escritura con tiza de color rojo, verde, naranja. Había gente en las calles, había salones abiertos hasta tarde, tranquilizadores como la lucecita en lontananza de los cuentos...", palabras que traslucen la visita amorosa de quien desconoce los estúpidos prejuicios regionales y es capaz de adentrarse en otro espacio de la patria con afecto sincero.

De esa manera, hubo artículos para recoger lo raro, otros para comentar comportamientos, algunos para desmitificar el endiosado orbe de editoriales y escritores, para mirar con ojos severos la "fauna de los congresos literarios", aunque el mayor recurso de expresión haya sido la ironía. Es que así el fustigamiento y la caricatura afloran con elegancia desde dentro del entramado de esos textos, muchos de ellos elocuentes en revelar el lado absurdo del mundo.

Adoum, siempre...

Hay mucho más en la obra de Jorge Enrique Adoum. Yo no me ocupo en estas líneas en un ensayo valorizador, ni siquiera descriptivo de su aporte a la literatura de nuestro tiempo. He pretendido, nada más, referirme a mis principales conexiones con aquello que de sus numerosos títulos me resulta especialmente significativo. A mis lecturas favoritas. A los puentes que se me han abierto desde sus libros a la vida. Y sé que me quedo corta porque los rieles para ese tránsito siguen tendidos y no puedo abarcarlos con la vista: desde la mirada de la intuición, desde el olfato del sentimiento, sé que los lectores contamos con una obra inagotable.

Guayaquil, marzo de 2006

RAFAEL DÍAZ YCAZA*

Introducción

Poeta buceador del mar, narrador de su ciudad, articulista agudo, estas y otras facetas convergen en Rafael Díaz Ycaza, escritor que ha dedicado toda su vida al indeclinable oficio de volcar en la palabra tanto el testimonio como los sueños, su enorme sensibilidad de hombre solidario así como su necesidad de convertir en ficciones sus constantes luchas con la realidad.

Los escritores hábiles para desenvolverse en muchos o todos los géneros literarios, como es el caso de Díaz Ycaza, ofrecen dificultades de estudio. O son multipresentes a la hora de las clasificaciones (perspectiva académica a veces indispensable cuando se trata de hacer historia literaria), o tienen una obra tan numerosa, que su conocimiento exige casi una especialización. Los escritores guayaquileños pocas veces han tenido una desenvoltura tan extensa como para exigir tanto de la crítica y de la historia literaria. Los modernistas hicieron verso y periodismo, el Grupo de Guayaquil prefirió la narrativa, con ligeras salidas a los textos de prensa y teatro (la escasa lírica del grupo casi no puede tomarse en cuenta). En muchos casos se trataba de escribir por vocación (la expresión literaria) y practicar una actividad cercana pero sustentable (la periodística).

* Publicado en *Historia de las literaturas del Ecuador. Vol. VIII. Periodo 1960-2000*. Segunda parte. Alicia Ortega Caicedo coord. del volumen (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional, 2012), pp. 57-76.

En esa tónica, los textos literarios y no literarios que a mediados del siglo XX todavía mantenían un talante poco híbrido, brotan por caminos diferenciados, sin actitud de mezcla. Acaso Pablo Palacio ya había practicado cruces con su célebre noticia intercalada en el cuento más conocido de su autoría, “Un hombre muerto a puntapiés”, y en sus novelas había experimentado con fragmentaciones y combinaciones de diferente ubicación. Pero el copioso realismo social había marchado por una línea convencional y claramente identificable de lo que en su época se entendía por literatura. Las estructuras de comienzo, nudo y desenlace, dentro de una cronología manejable, fueron elecciones dominantes de las historias que buscaron la protesta y la denuncia.

En cambio, Rafael Díaz Ycaza es un escritor de espectro amplio y de vocación sostenida. Sus libros abarcan sesenta años de producción literaria del país y su expresividad ha probado diferentes líneas. Si bien en sus comienzos estuvo ligado a algunos grupos, su obra brota, como la de la mayoría, de soledad creativa y diseño personal de estilo. Se lo ha identificado como heredero de la Generación del Treinta, de algunos de cuyos autores estuvo cerca vivencialmente, aunque también hay que reconocerle el crecimiento hacia sus propias elecciones de decir y escribir.

Vida de vocación y esfuerzo

Díaz Ycaza es un guayaquileño de doble raigambre. Sus vínculos emocionales con el puerto están claros desde su testimonio directo y en su obra —nació en la ciudad el 24 de octubre de 1925—. Pero una línea campesina —su estancia en aquel entonces rústico y distante Samborondón, donde su madre ejerció la docencia y le enseñó ella misma las primeras letras— aflora repetidamente en sus historias, cargada de añoranza y amor por el campo. Andanzas

de la familia lo llevaron a Riobamba hasta la instalación definitiva en Guayaquil, donde hizo estudios en el célebre Colegio Vicente Rocafuerte. Ya tocado por la inclinación literaria como gran lector de novelas de aventuras, dará en el colegio los tradicionales pasos de noveles escritores: impulsar una revista, publicar sus primeros poemas.

Sin graduarse de bachiller, en 1944, y por una recomendación de Joaquín Gallegos Lara —al decir de Pérez Pimentel en su *Diccionario Biográfico*— ingresa a trabajar a diario *El Universo* y en el que colaboró algún tiempo, repartido entre periodos de presencia y ausencia. Su puesto, en la madurez, de columnista en el espacio con título de uno de sus poemarios, “Botella al mar”, fue muy leído y respetado durante varias décadas. En ese mismo año, *El Telégrafo* lo tomaba en cuenta como joven poeta y ofrecía, a los lectores, su tempranera poesía.

Formó parte del grupo Madrugada junto a poetas como César Dávila Andrade, Efraín Jara Idrovo, Tomás Pantaleón, Enrique Noboa Arízaga, Jorge Enrique Adoum, entre otros. Este último recuerda a esos adolescentes y jóvenes como “viciosos de poesía”,⁸⁶ Rafael pronto empieza a ganar reconocimientos, así en 1945 conoce Chile por haberse hecho merecedor, cuando tenía solo veinte años de edad, del Premio Único en Poesía en el Concurso Internacional de Poesía, Cuento y Ensayo convocado por la Academia de Letras Castellanas del Instituto Nacional (ALCIN) de Santiago de Chile. Por gestiones diplomáticas consigue viajar al país del Sur y se queda allí tres meses.

Su reintegración en el Colegio Vicente Rocafuerte le consiguió su título de Bachiller y la publicación de su primer poemario porque en la anticuada prensa del plantel se imprimió *Estatuas en*

⁸⁶ Jorge Enrique Adoum, Prólogo. *Bestia pura del alba. Antología poética* (Quito: Archipiélago, 2007), p. 7.

el mar, con prólogo de Joaquín Gallegos Lara, portada de Alfredo Palacio y dibujos de Jorge Swet. Esta temprana incursión en la lírica estuvo seguida por dos poemarios antes de que Díaz Ycaza probara el camino de la narrativa. Fue *Las fieras. Cuentos de ver y andar* (1952) su inauguración como narrador. Libro en la línea de los maestros del realismo que mostraba al joven autor como un epígono de sus amigos Gil Gilbert y Gallegos Lara, de quienes estuvo más cerca.

Adquirido el compromiso matrimonial y la fundación de una familia, el escritor se vio compelido a trabajar en actividades varias como empleado de una compañía de seguros, redactor publicitario y en diferentes empresas. Una inclinación espontánea por el magisterio (actividad de su madre y de su esposa) avanzó paralelamente, ligándolo a planteles nacionales de nombradía: el nocturno César Borja Lavayen (1949 a 1966) y el combativo Colegio Huancavilca (desde 1981). También fue profesor de literatura ecuatoriana, por un breve lapso, en la Universidad Católica de Guayaquil.

Algunas actividades de solidaridad y promoción cultural recibieron igualmente su impronta. Junto con colegas poetas, fundó en 1958 el Comité de Escritores Partidarios de la Paz. De esta iniciativa derivaría en ser elegido el primer Presidente del Comité e invitado a asistir al Congreso por el Desarme y la Cooperación Internacional reunido en Estocolmo en julio del mismo año. En 1961 fue invitado a Cuba para observar los resultados del Año de la Alfabetización. Desde 1975 se liga a la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, de la que fue presidente por tres ocasiones. Ha sido miembro de la Gran Fraternidad Universal, organización esotérica y cultural, desde 1962 y del Grupo Cultura y Fraternidad, entidad privada de carácter cultural, desde 1977.

Tentó con la novela por dos ocasiones dentro de la misma década: sus dos piezas, la primera, *Los rostros del miedo*, de 1962 y la segunda, *Los prisioneros de la noche*, de 1967, se esforzaron por arrancarse del cauce realista y consiguieron estructuras más elaboradas.

Nuestro autor ha obtenido las mejores distinciones literarias del país: el Premio Nacional de Cuento, José de la Cuadra (1976); el Nacional de Poesía, Medardo Ángel Silva (1969); el Nacional de Poesía Ismael Pérez Pazmiño (1974); el Aurelio Espinosa Pólit (1985) y algunos más. Todo esto dentro de su personalidad de hombre modesto, cordial, sin exhibicionismo ni lucimientos especiales. Su retiro de la vida pública fue interrumpido cuando la Editorial Archipiélago de Jorge Enrique y Nicole Adoum publicó, en 2007, la antología poética *Bestia pura del alba* (nombre extraído del poema “Guayaquil en la noche”) que hace una recopilación de la totalidad de su obra lírica e incluye poemas inéditos.

Díaz Ycaza, el poeta

El poeta se inicia con un decir temprano. El acta de nacimiento se cifra en *Estatuas en el mar* (1946) un libro de menos de dos docenas de poemas, pero saludado por la palabra intensa de Joaquín Gallegos Lara, quien reconoce que al autor “le han venido... los dones de su tierra, de su pueblo, de su tiempo que en resumen son... los dones de su propio espíritu”.⁸⁷ Desde ese momento el poeta se vincula con unos temas que serán pilares de su poética: su plataforma vivencial en ámbito, mujer, geografía; su hermandad con los débiles. En “Canto a Guayaquil” se concentra la mirada de una modernidad que se expansiona como la ciudad: con sectores de división interna, con espacios de brillo y otros de postergación, pero que la voz lírica la siente suya en hondura de afectos y fidelidades humanas. El lenguaje va buscando terreno propio a paso lento: a ratos resuena alguna herencia modernista, con diminutivos tiernos,

⁸⁷ Rafael Díaz Ycaza, *Estatuas en el mar*. Prólogo de Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil: Colegio Vicente Rocafuerte, 1946), p. 7.

con la adjetivación preferida de los rubendarianos —azul—, pero la libertad del verso libre y la fuerza de las repeticiones vaticinan los nuevos rumbos.

El 15 de noviembre de 1922 y su impacto en la memoria literaria ecuatoriana tiene puesto en la lírica nacional de este tiempo en varios poemas cercanos: el epígrafe de Francisco Delcasty en el poema “Oración para el puerto” identifica a este poeta poco conocido como autor que recogió el hecho en lenguaje lírico, así como César Dávila Andrade lo hizo en su respectivo “Canto a Guayaquil” de los mismos años que un poema de Díaz Ycaza del mismo nombre, que le da más protagonismo a los hombres que al ente abstracto “ciudad”, en su poema: “Pequeños capitanes crecidos como hormigas / salieron a las calles. Pequeños capitanes / de todas las esquinas / de todos los rincones / nacieron de improviso como dioses de fuego /”. Tal elección anuncia también la preeminencia del hombre popular en los versos del poeta.

Baudelaire nos enseñó a vernos a nosotros mismos al mismo tiempo que al contexto cambiante por los signos de la modernidad. La urbe fue el blanco de sus dardos al mismo tiempo que el espíritu del hombre, empujado hacia los abismos que se abrían a su paso. En esa línea, Díaz Ycaza abunda en la exploración de Guayaquil en poemas eslabonados a lo largo de casi todos sus libros. En “Guayaquil en la noche”, el claroscuro de amor a un espacio que le pone precio a todo se sella con una metáfora terrible: “dura flor de excremento”, al mismo tiempo que la voz poética interroga con agonía: “en qué momento te hicieron enemiga. . . . y suplica: “vuelve a ser la querida / . . . hija de la sonrisa, bestia pura del alba”.

En 1979, “Ciudad nocturna” —poema largo con el que gana el Premio “Ismael Pérez Pazmiño”— enriquece su visión sobre la ciudad, ampliando los detalles del dolor y del abandono, el espacio de la guerra cotidiana, más marcado por el pasado que por su tiempo (ya para esa fecha ha desaparecido el barrio del conchero o

no se lo nombra así). Poema lleno de alusiones concretas en fechas históricas, en nombres de calles, rezumando nostalgia y evocación, proclama las desigualdades y focaliza la mirada en los lados oscuros y sin desarrollo. El corte versal ya es más combinatorio y las voces de las sombras que surgen de entre los grupos agitados, son propias. Así confirma Díaz Ycaza una tendencia narrativa dentro de su derroche lírico.

En la presentación del poemario *Las llaves de aquel país* (1954), un poema ajeno firmado por Enrique Wilford del Ruiz, saluda en su primer verso a nuestro poeta, como “¡Amigo! Marino Rafael...”. Reconocimiento explícito de otra de las fundamentales líneas de trabajo poético de Ycaza: los temas de mar. La vivencia y el trajín marinos están por todas partes, desde en los títulos de sus poemarios como en una praxis viajera que prefiere el vaivén de las olas. Poeta objetivista, hace poesía digna de un “cuaderno de bitácora” para dar cuenta del viaje en el mundo: “yo soy de nuevo un hombre que camina / por las calles sonámbulas”, apoyado en toda la imaginería que brota del mar: el naufragio, voz y murmullo de olas, sal e inmensidad, el paso por ciudades portuarias que lo hacen prorrumpir en cantos tan intensos como los dedicados a las grandes urbes. En esta veta, como en otras, un aire nerudiano sopla por algunos poemas y hasta etapas de Díaz Ycaza, como ocurrió con varios escritores de su momento.

Pese a la tentación de la nostalgia por el pasado, donde la infancia y la madre son territorio y protagonista de un paraíso perdido (“Formé un país de cielos chocolate / para abrir la ebriedad golosa de mi infancia”), la voz poética dice un no tajante a un lirismo de huida. Su poesía, de manera constante y hasta gradualmente intensificada, lo acerca de manera deliberada y consciente al grupo humano desfavorecido: desde una solidaridad emocional a una hermandad de afinidades ideológicas. La palabra “hambre” de los primeros textos se multiplicará de páginas a páginas, pero siempre cerca de

la palabra “pan” (verdadera isotopía de su poética) y su proclama es enfática: “soy mil millones de brazos para el que está durmiendo/ para el que está penando / para el que está sencillamente triste/”. Esa solidaridad se amplía cuando precisa proximidades específicas como en el caso de su amor por Chile y su drama histórico: “Este año no velaré junto a tu lámpara / Chile del corazón / con yataganes y sargentos, con clases y almirantes / han tornado madrastra a nuestra madre”. De esta actitud de enfrentamiento y también de convocatoria emerge una síntesis de llamado a la paz, bien cifrada en el poema “Paloma de la paz”, donde la palabra trabaja con la imagen pintada por Picasso. Imagen de otra imagen.

Hay algunos poemas significativos en torno de figuras concretas. Poesía de homenaje pero también de profundo entendimiento de la magnífica humanidad de los excepcionales, balance adecuado para ir del hombre grupal, innominado, al hombre en singular que deja legados especiales. Es el caso de “Recuerdo de Joaquín Gallejos”, poema con cierto prosaísmo e incrustaciones biográficas pero que no ahorra una diáfana retórica coloquial; el dirigido a Franz Kafka, visto casi como el alter ego de Gregorio Samsa y para quien anuncia “hay un país hermoso que se llama la muerte”; o cuando canta a César Vallejo ligándose a su poesía y al paisaje andino.

Pero la real, auténtica simbiosis del poeta Díaz Ycaza es con la poesía. Para ello confirma la disquisición de la teoría de la lírica que sostiene que “no hay un sistema definido y estructurado de formas entre las que conforme a la concepción saussureana del habla, elige el lírico las que precisa para cifrar las oraciones de sus enunciados”⁸⁸ y por tanto, nuestro autor hace ese particular recorte que es su estilo y crea su propia imaginería. Lenguaje lírico, suma lingüística en la que dio cabida a un depurado uso del idioma español en que cupo armónicamente la palabra de la calle (nunca jergal, solo coloquial),

⁸⁸ Fernando Lázaro Carreter, *De poéticas y poética* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 59.

con el alto vuelo del poeta, constructor de imágenes amasadas con la harina del referente tomado en cuenta: mar, ciudad, mujer, revolución... poesía.

En aquel libro inicial de Rafael Díaz Ycaza, las palabras de Gallagos Lara decían sobre el quehacer del poeta que “no aparecen en él ni los balbuceos del novato ni las desorientaciones del pequeño burgués...” a lo que vale agregar que los versos confesionales asumían la tarea con declaratoria explícita: “ahora tengo más claras las canciones para tu piel de escarcha /” mientras la poesía quedaba metaforizada como “mujer inalcanzable”. Fue largo el recorrido para que en un poema de 1978 (*Señas y contrasueñas*) el hablante lírico cayera en la duda de su empeño y anunciara un distanciamiento, una ruptura: “Adiós Poesía, caballo loco / potro cerril maldito/ al que jamás yo pude sujetar la rienda /”. Años más tarde, en *Mareas altas* (1999) viene su original “Tango del recasado” donde de forma rotunda, en lenguaje desnudo y revelador proclama su reconciliación definitiva con la mujer-poesía: “Rafael Díaz Ycaza / participa a usted su nuevo matrimonio / con una bellísima y horrible / temible y triste dama / que no lo hará feliz./ Hoy día, tras varios años de divorcio / se volvió a matrimoniar con la Poesía /”.

Asunción límpida y vocacionada de un destino de poeta. Tarea fundamental nunca traicionada dentro de una vida literaria y cultural que ha tenido muchos frentes de acción, pero que deja el innegable aporte a un poetizar que desde la segunda mitad del siglo XX afiló su condición de lenguaje simbolizante del avatar humano y social del puerto.

El escritor de cuentos

Tenía cerca de treinta años Rafael Díaz Ycaza cuando ingresó al mundo de la narrativa corta. Para mediados del siglo XX se empe-

zaba a apagar la oleada realista del Grupo Guayaquil y los narradores se encontraban buscando cauces renovados. Buena muestra de ello es el libro *Diez cuentos universitarios* (1953) de cinco autores que se estrenaban como tales (Bellolio, Ramírez, Viteri, Martínez, Sorroza). Sin embargo, *Las fieras* que Díaz Ycaza publica en ese mismo año, es un conjunto de cuentos completamente epigonal respecto del famoso grupo. Sus trece piezas avanzan por los temas y formas del realismo devenido en marca de narrativa ecuatoriana: ambiente campesino, historias de celos y pasiones amorosas, luchas vengativas que dicen más de una emocionalidad atribuible por idiosincrasia a los montubios que de un sistema de injusticia que el realismo social se propuso denunciar. Por ejemplo, en el cuento “La espera” la eliminación de un enemigo amoroso se hace en el marco del bandolerismo campesino y se emplea lenguaje regional; o en el relato que da nombre al conjunto, el alcoholismo destructor de uno de los hermanos ocurre en la ciudad.

Se crean algunos personajes singulares, de esos que se quedan en la memoria del lector: en “Cara e’ santo”, el retardado mental utilizado sexualmente por una familia; el profesor idealista en “Un recuerdo del maestro Pico”. Las historias siempre tienen precisa localidad del Ecuador: de Samborondón a Guayaquil, de Manabí a Esmeraldas, en formas convencionales de contar.

En *Los ángeles errantes* (1958) los subtítulos que preceden a cada cuento definen el territorio de la ficción: cuentos de los recuerdos, de la soledad, de amor, de la desesperanza. Cualquiera diría que “dirigen” la lectura y reducen el llamado a la interpretación. Los catorce cuentos de esta colección permiten ya una lectura paralela entre la poesía y la prosa del autor: su creación de historia de seres desfavorecidos, agobiados por la pobreza y la ruina enlaza con los versos de energía solidaria con los padecimientos sociales.

Se construye historia desde lo pequeño y cotidiano —una de las riquezas del género cuento—: así, un funcionario de la Caja de

Préstamos visita en casa a los solicitantes impedidos y se liga de manera inexplicable al padecimiento y muerte de uno de ellos; se presenta algunos casos de amistades truncadas por la vida (con usos lingüísticos de la época y su obvio eco en el sentido: “carretear sirvientas” llama la atención como coloquialismo y por la naturalidad con que alude al injusto ejercicio de la servidumbre en dimensión doméstica); ensayo de una voz femenina en primera persona con el cuento “Maricel” donde también se trata de recoger el habla infantil en líneas que no lo consiguen. ¿Tiempo en que dominaba por encima de todo la imperatividad del autor, pese a que intentaba darles voz a sus personajes?

Buen discípulo de José de la Cuadra, hay un cuento que así lo revela. En “El doctor Arroba” la resolución literaria de una historia de luchas por la posesión de ciertas tierras va por el camino de la suposición, de lo probable: “le habrá dicho”, “debe haberle indicado”, “a lo mejor”, son las fórmulas para cultivar la ambigüedad.

Un jurado compuesto por Ángel F. Rojas, Enrique Gil Gilbert y Adalberto Ortiz le otorga el Premio Único del Primer Concurso Nacional de Cuentos del Patronato Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, en 1967, a la colección titulada *Tierna y violentamente*. Este tercer libro se publicó en 1970 y continuó con algunas variantes, por la línea de los anteriores. Una religiosidad cristiana se plasmó en el cuento “Los ángeles errantes” de la colección anterior y *Tierna y violentamente* se abre con “Alberto Schweitzer en el cielo”, al acogerse a la creencia de una resurrección de premio y castigo. Un héroe histórico de la ciencia y la solidaridad como el médico franco-alemán reúne las características de bondad, inteligencia y entrega de los protagonistas de Díaz Icaza. Cabe resaltar que esta figura emerge de uno de los ámbitos más trabajados en su narrativa: los hospitales y casas de enfermos, donde impera la condición del quebrantado de salud, el dolor y la muerte. En el cuento “El sueño” denuncia el trato desconsiderado a la enferma campesina;

en “Adelina, la mesa y los fantasmas” aborda el drama del aborto; en “La mano” cuenta el caso de un trasplante.

De manera más precisa, el autor ingresa al orbe del deterioro mental y su espacio respectivo, el manicomio. El primer cuento de *Los ángeles errantes* da cobijo a un personaje que luego se repite, el niño Rosamel de “El regreso y los sueños”, metido en sus vuelos imaginarios; en “Cándido” el “loco razonador” liberado de su reclusorio enfrenta la vida exterior y encuentra que se quedó sin mundo; en la última colección figura “Las estampas”, donde una enajenada encadena recuerdos y arremete contra su interlocutora.

Esos cuentos ensayan ya estructuras más libre. Díaz Ycaza ha gustado del perspectivismo al dejar avanzar una trama entre el entrecruzamiento de puntos de vista disímiles, pero complementarios. Esta elección sostiene a uno de sus mejores cuentos: “La tierra sagrada”, escrito en estilo de reportaje periodístico, cuyas cuatro voces obligan al lector a reconstruir el todo “dándole su sentido religioso, ético, psicológico”.⁸⁹ El telón de fondo: pueblo serrano, explotación ideológica de parte del cura, aldeanos divididos por la lucha interna, es propio del realismo, aunque ya no tienen el talante de denuncia explícita ni el tratamiento tremendista.

Los vínculos con la narrativa de Gallegos Lara siguieron siendo visibles. En el cuento “La isla” que narra una invasión de tierras de parte de pescadores pobres, reprimidos por miembros de la Armada, un sargento se niega a disparar casi con el mismo discurso de Gabriel, el militar que desobedece a sus mayores en el famoso capítulo de *Las cruces sobre el agua*, “Fuego contra el pueblo”. En el texto de Díaz Ycaza se dice: “yo no tiro, mi suboficial. Si me castigan, que me castiguen, pero yo no disparo contra el pueblo”.⁹⁰ Hay

⁸⁹ Hernán Rodríguez Castelo, Rafael Díaz Ycaza, *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (Guayaquil: Ediciones Educativas Ariel, s. f.), p. 72.

⁹⁰ Rafael Díaz Ycaza, *Tierna y violentamente* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970), p. 120.

otro texto que emparenta cercanamente con la ficción de mosaico de la célebre novela galleguiana donde proliferan los personajes populares, partidos entre la pobreza y el abandono. En el cuento “Lluvia” una mujer humilde se echa en medio de un gran aguacero a su marido enfermo a la espalda para llevarlo a la casa del cura a recibir los santos óleos, así como ante el avance de los militares la paupérrima Rosa huye con su marido Cirilo, a cuestras, ahogado por la tuberculosis.

Díaz Ycaza trabaja muy bien los contrastes. Es muy hábil en “Gallos”, encuentro de dos maleantes en una gallera para planificar el secuestro de un niño, pero durante el cual aquel que va a operar en el hecho se descompone frente al encarnizamiento de las aves, revelando una intensa sensibilidad al dolor de los animales. Y difumina los límites de lo real y de lo onírico en historias que se cruzan de un mundo a otro para revisar conductas y sacar conclusiones. En el cuento “La mano”, donde se le practicaría a un marinero el trasplante de este miembro desde el cuerpo muerto de un soldador, el delirio de la anestesia lleva al herido a vislumbrar lo que sería su vida con una mano ajena. O en el cuento “En la noche” donde un hombre ve en una pesadilla la muerte de su madre y el despertar lo arrojará a una sorpresa. La tradición literaria consagra este procedimiento.

Luego de años de no publicar narrativa corta, en 1985 participa en el Concurso Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Polít, y lo gana con *Prometeo el joven y otras morisquetas*. Este regreso a la narración se materializa en 21 historias, once sueltas de temas varios y diez encadenadas al subtítulo “Morisquetas”. Este grupo de narraciones más breves que lo usual (sin llegar a ser microcuentos) singularizan metáforas certeras, la que da nombre a todo el libro “Prometeo el joven”, por ejemplo, se ocupa del escritor cuya máquina de escribir teclea por su cuenta textos formulísticos, mientras que el autor, solamente a mano puede dominar su discurso. ¿Acaso

no alude al automatismo que parecería advenir a la vida de todos con el auge de las máquinas so pena de quedar enredado —en el caso del escritor— “en la cáscara de las palabras”?⁹¹

Por ese camino también van cuentos como “Conquistas sociales”, donde se revierte el mito de Prometeo y su castigo olímpico, o de “Operación hormiga”, diario que recoge la suprema soledad de un hombre, cuya única relación es con los insectos. En este libro el autor renueva sus instrumentos narrativos, sacude el polvo mimético de sus cuentos anteriores para ensayar más historias en primera persona donde debe recrear discursos propios de los personajes que cuentan, donde la simbolización se encuentra por el camino de una fantasía más abierta, como en el caso de “El cuarto volador”, y hasta mágica, como en “El papel amarillo”.

Un texto experimental es el “Morisquetipoema”: en cuatro estrofas alude a actores y poetas, comprime una anécdota y exhorta a un destinatario —un caro amigo— a cantar en el cielo.

Las novelas

Parecería que el abordaje de novelas se hace comúnmente después de haber escrito cuentos. Hay autores que contradicen este aserto. Alfredo Pareja Diezcanseco intentó unos pocos y se percibió que su expresividad literaria no iba por esa vía. Rafael Díaz Ycaza tenía tres libros de cuentos publicados cuando entregó a la circulación *Los rostros del miedo* (1962). Está armada en 19 capítulos de relato cronológico, pero de estructura que ensaya rasgos propios de las rupturas contemporáneas.

La historia parte de Trinidad, sirviente montubia en la casa de la rica familia Rendón, seducida por el señorito Pedro, se bosqueja

⁹¹ Rafael Díaz Ycaza, *Prometeo el joven y otras morisquetas* (Quito: Ediciones de la PUCE, 1986), p. 71.

fugazmente la imagen de esta familia (un padre, cuatro hermanos). De ese breve vínculo Trinidad tiene una hija, Amparo, que crece con visitas al agro —a la hacienda Asunción—, ella también es seducida y concibe un hijo. Un gran orgullo personal la lleva a no pedir ayuda a la madre y se queda como profesora de El Morro, pueblito costero. Desde allí la ficción se nutre con hechos propios de la esforzada clase media —vertiente que subyace en nuestra novelística desde las apasionadas declaratorias del narrador de *A la costa* (1904)—, es decir, la lucha de una madre soltera dedicada a la abnegada tarea de educar, la desconfianza del amor al encontrarse con un hombre de pensamientos anarquistas, la estrecha vida cotidiana entre los sinsabores y la mezquindad ajena.

En su construcción novelística la materia narrativa se distancia de la minuciosidad del realismo, avanza al ritmo de sugerencias, los diálogos aparecen sueltos, como recogidos de voces de la calle que no corresponden a personajes importantes de la trama. En alguna ocasión se anuncian, con el nombre al margen, como si fueran palabras de un ente de texto dramático. Otra novedad formal de esta novela son sus “instantáneas”, donde el narrador cede paso al poeta y recoge versos que preludian giros de la acción. Como en el fragmento III donde figura la siguiente:

¿Hasta cuándo, hasta cuándo hemos de ser solo esto:
una palabra a cuestras como una vieja lágrima,
este pesado caminar hacia el tiempo
estos cinco centavos?

Y con ese lenguaje se presenta a los amantes (término demasiado grande para la dimensión del enlace, de los vínculos que creará la pareja nuclear): “Amparo subió a lo alto de una roca, y se puso a gritar, agitando las manos, pero nadie la oyó...” Y en líneas más adelante “Un hombre, sentado en otra roca, respondió una tarde

las señales de ella: Salvador Jaramillo:”.⁹² Pero este hombre parece apto para entregas colectivas y no para el amor individual – se auto-proclama El tigre de la Malasia, célebre encarnación de Sandokán, el héroe de Salgari– y tiene la meta de escribir.

Los protagonistas no están solos. Se mueven en contextos más amplios. Para ello el narrador crea una vecindad, la típica vivienda celular para pobres, donde convergen otras vidas y sus problemas, de donde brota el rostro multiforme de las hermanas solteras, la pareja desigual, el negro contador de anécdotas. En giro de tuerca, bajo el título de “Contradanza”, la voz narrativa contrapuntea el discurso principal y opone hechos.

A ratos la novela peca al bloquear su propio flujo narrativo incluyendo digresiones reflexivas atribuibles al protagonista Salvador, que se entrega repetidamente a análisis de tipo conductual y social. El proyecto literario del personaje lo lleva a plantearse una especie de “poética del género novela”. Defiende en primera instancia “una novela... que tenga exposición, nudo y desenlace. No como esas novelas modernas, llenas de proezas técnicas desconcertantes sin pie ni cabeza”. Pero enseguida contrargumenta en diálogo consigo mismo: “Pero la vida no es así de ordenada; suele ser también un naipe de sucesos arbitrarios”.⁹³ Y como defienden todos los teóricos de la forma novelesca, este escritor primerizo que es Salvador Jaramillo “en todas sus criaturas se retrata... un poco, casi siempre sin amor”⁹⁴ y el autor da el paso de introducir literatura dentro de la literatura cuando incluye un capítulo de la incipiente novela de su personaje bajo el título “Capítulo Q. La nube ploma”.

En ese y otro capítulo que Díaz Ycaza integra a *Los rostros del miedo*, logra páginas ingeniosas donde su personaje convertido en

⁹² Rafael Díaz Ycaza, *Los rostros del miedo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1962), pp. 37-8.

⁹³ *Ibid.*, 105.

⁹⁴ *Ibid.*, 106.

voz narrativa interactúa, a su vez, con personajes creados por ese narrador, y en el corazón de uno de sus espacios clave —un manicomio— levanta a Cristus, el loco melancólico que siente una “agresiva simpatía hacia la gente” y lo hace vivir una escena análoga a la expulsión de los mercaderes del templo, pero encarnada en un juzgado. Que el tráfico con la justicia es tan repugnante como la venta de los instrumentos de la fe, quiere decirnos.

La novela se orienta a su final cuando toma una opción histórica. La maestra Amparo se enferma y tiene que tramitar una jubilación adelantada por “enfermedad funcional”: los trámites engorrosos, el descuido de los funcionarios, la pobreza de la familia, coinciden con disturbios políticos que mantiene al pueblo en las calles. Un gobierno conservador no atiende las necesidades de la mayoría; en medio de las revueltas Salvador corre en busca del médico de su mujer que agoniza. El breve cortejo fúnebre de la maestra se mezcla con los numerosos de los caídos en las balceras. Un halo de *Las cruces sobre el agua* vuelve a asomar por las páginas de Díaz Ycaza.

Cinco años después, nuestro escritor publica su segunda novela *Los prisioneros de la noche* en edición de la Casa de la Cultura de Quito. En esta pieza Díaz Ycaza globaliza su tendencia —heredada de antiguos autores como Cervantes— a cifrar en los manicomios y la locura los signos de la descomposición social de un momento dado. Para escribir esta novela visitó con frecuencia el hospital psiquiátrico de Guayaquil, observó el comportamiento de los sujetos alienados y creó una historia que permite varias preguntas sobre esa problemática: ¿quién separa el terreno de la salud y la insania mental?, ¿acaso la locura no es una especial percepción de la vida, un lenguaje inhabitual para abordar los fantasmas del espíritu o la lucha con el mundo exterior?, ¿los centros de hospitalización no son espacios para la represión antes que para la cura?

Si es verdad que la literatura ha encontrado en la locura un paradigma creativo que explota desde en los temas hasta en el lenguaje, Díaz Ycaza lo aborda temáticamente. Su novela construye —a más de una trama— un espacio que adquiere ribetes de microcosmos, de mundo con leyes propias donde se debaten las autoridades, los médicos y los enfermos, el manicomio. Por eso es acertado el primer capítulo, “Sinfonía del asilo”, donde el narrador omnisciente avanza desde antes del caer de la noche hasta el amanecer en horas y personajes que habitan el microcosmos, creando el clima de angustia, soledad y esfuerzo que atrapa a los convivientes. A partir de allí, se desgranán los dramas individuales de seres con nombre y apellido, con tragedias en singular.

Tres reclusos ocupan la atención principal del narrador: Hugo Portilla, hombre de negocios, diputado, es el asilado a la fuerza por jugarretas de su familia; Marissa Rocafuerte, una muchacha perturbada por el constante fracaso de sus relaciones amorosas; el pastor evangélico Esteban Flores, defensor de la tesis del encierro tras haber caído en el pecado. El oponente desde el lado de la razón, pero en el bando de los luchadores por las metas sociales y humanas es el médico psiquiatra que debe buscar la salud de los internos.

El conflicto de la novela, entonces, crece desde varios sectores. La tríada que hacen los reclusos abre sus historias pasadas en sus conversaciones con el médico, quien también vive su propio drama de ver que sus acciones por atender a los pacientes se estreñan contra la inclemente burocracia de la institución benéfica que patrocina la atención gratuita a la salud de la población. Como los nudos de una red se van diseñando los problemas de todos en la clásica estructura de árbol de la novela. A ratos el autor toma decisiones narrativas no convenientes, por ejemplo, cuando enfrenta al Dr. Andrade con su superior en una escena que avanza en dos niveles: en el de la conversación y en el del pensamiento de los dos

participantes, desde un anuncio del narrador que impide al lector hacer el descubrimiento:

Sánchez se adelantó en el saludo, pronunciando un “Buenas tardes” y un “Siéntese” fríos. Luego, se iniciaron un diálogo y dos monólogos pues al par que intercambiaban conceptos, pensaba cada quien por cuenta”.⁹⁵

Esta era la coyuntura perfecta para que las voces cobraran autonomía y se derramaran en diálogos y monólogos interiores, recursos que la novela contemporánea europea había puesto en sus páginas hacía décadas y que el *boom* latinoamericano estaba practicando en esos años sesenta (recuérdese que *La ciudad y los perros*, se había publicado en 1963). Como los usa Díaz Ycaza, tales recursos hacen que su novela se siga quedando atada al realismo. Su personaje verdaderamente enfermo que es Marissa monologa en un capítulo casi por completo dedicado al discurso de su perturbación, pero escrito con orden y lógica, sin romper jamás la linealidad de la expresión. El delirio es un dato, no una demostración evidente. El cierre de la primera parte de la novela, que viene de inmediato, se hace con versos que podrían atribuirse al solitario hablar de la mujer o al narrador, ¿ambigüedad deliberada de parte del autor?

Como “la novela sigue siendo el texto maestro para discurrir sobre géneros narrativos que se fueron mezclando entre sí, dificultando positivamente la posibilidad de decir algo contundente sobre el todo”,⁹⁶ en paráfrasis recogida por el *Diccionario y teoría de la narrativa*, dirigido por J. R. Valle Calatrava, vale reparar en una apropiación del texto dramático que ya realizó el autor en su novela

⁹⁵ Rafael Díaz Ycaza, *Los prisioneros de la noche* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968), p. 104.

⁹⁶ Wilfredo H. Corral, *El error del acierto* (Quito: Paradiso Editores, 2006), p. 89.

anterior y que confirma en la presente: la utilización de coros. El “coro de los pequeños locos”, en la primera parte; el “coro de los jerarcas”, en la segunda. Con este recurso, se crea personajes colectivos y se intensifica el peso de sus voces que, como aparecen en los extremos de la novela, equilibran un dueto de oposición en la lucha de débiles y fuertes cuyo desesperado nexo es el médico consciente.

La segunda parte de la novela —como era de esperarse— lleva al clímax algunas situaciones y alcanza la resolución final de los problemas más importantes. Los personajes se encuentran y se juntan al interior del manicomio en relaciones de amor y amistad, por iniciativa del Dr. Alvarado quien cree en la socialización de los enfermos. Esta iniciativa discutida por sus colegas, a más de la denuncia del pastor Flores, en carta a los Directores de la Junta Benéfica, hace explícitas las lacras del hospital.

La obstinada recreación del pasado de Marissa Rocafuerte hace aflorar la historia de su matrimonio y la razón por la cual ha sido asilada. Han contribuido sus avatares de “mujer alegre” hasta que aparece quien será su marido, un hombre triste y colérico al que se le pinta un complejo de Edipo, y quien después de su viudez solo se siente atraído por mujeres de la calle. En un relato sobre sí misma, Marissa se equipara al “siriri”, un ave pequeña de pico filudo, que convive con gorriones y golondrinas pero que es capaz de atacar y destruir a un gavián. Esos destrozos ella ha hecho en los hombres. Marissa misma se autocalifica con la única mala palabra de la novela.

La concentración de resoluciones hace un pequeño vértice de desenlaces: es una jugarreta de los jerarcas declarar sano al pastor Flores para expulsarlo de su centro de prédica donde buscando la paz y la justicia ha desatado la inconformidad. La crisis personal del hombre, zizagueando entre la fe y el temor de la blasfemia lo llevará a consecuencias trágicas. Marissa es capaz de dilucidar el momento de su locura precipitada por el insulto del hijastro, producto de un preparado ataque del marido y poner rumbo a la

razón junto a Hugo Portilla. Este último también consigue aclarar que su interdicción fue una artimaña de sus familiares.

La página final entronca con la conclusión de uno de los primeros cuentos de Díaz Ycaza, “Cándido”: ¿acaso la vida al otro lado del muro incita a cruzarlo?, ¿la maldad humana no constituye, talvez, la bestia de mil cabezas que ataca en cualquier territorio? Una declaratoria esperanzadora sobre el modelo de conducta del médico pone un cierre optimista a la novela.

Esta preocupación de Díaz Ycaza por los resultados de la habitual lucha con el mundo que deriva en lo que la historia y la ciencia ha llamado locura, es una importante singularidad de su obra. Cuando no es el lenguaje científico el que se usa para explorar los caminos de la mente humana, ha sido la literatura el medio más idóneo para hurgar en vivencias como la tristeza, el dolor y la vocación de muerte, consideradas síntomas de una profunda desadaptación con el seudo orden de la sociedad civil. Tal vez, sea —y ese es su gran valor— una manera de decirnos a los lectores, que hay otros órdenes posibles, que mentiras instaladas en el centro del convivir anulan y arrinconan a los que no concuerdan con esas “verdades generalizadas” y han tratado de rebelarse ante ellas.

La estabilidad de una vocación

Escritores como Rafael Díaz Ycaza ratifican que la literatura es una vocación fundamental y un oficio. Aunque no se pueda vivir de ella su práctica exige una entrega constante, unas elecciones valientes y una lucha con el medio. Él ha salido adelante y desde su retiro actual debe sentirse satisfecho. La fidelidad a su vocación, las dimensiones de su palabra, ejercida desde varias tribunas, lo confirman como un escritor de puesto indiscutible en el Ecuador durante la segunda parte del siglo XX.

**ESCRITORES DE LOS 70-80
Y DEL SIGLO XXI**

“IGNÍVORO VOLCÁN” O LOS FUEGOS LITERARIOS DE JORGE DÁVILA VÁZQUEZ*

Por lecturas de otros momentos de mi dedicación literaria, he dado con este sintagma dentro de un poema de la poeta guayaquileña María Piedad Castillo de Levi, dedicado a otro gran cuencano, don Remigio Romero y Cordero, y se produce la chispa de la conexión que me hace pensar en la copiosa obra literaria de Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947). Quiero prevenir a quienes me leen que mis palabras, pese a que tienen que dedicarse a comentar una obra no pueden dejar de teñirse de subjetividad y cariño. Porque no puedo separar al hombre del escritor, así como no puedo despojarme de mi condición de amiga para emprender una tarea exclusivamente crítica. No pienso en términos académicos ni me expreso como profesional de la literatura. Creo que escribo, simplemente porque conozco muchos de los libros de Jorge, porque pertenecemos a la misma generación y porque hemos caminado cerca en nuestras acciones profesionales. “Yo escribo así; empiezo por tratar un tema y lo voy expandiendo y formando series. Lo he hecho en el relato, en la poesía, y lo hago en el teatro, empiezo por una historia, una composición, un monólogo, y luego aquello se transforma en un conjunto que tiene más o menos una cierta ligazón, una coherencia. Cualquiera que lea mis libros encontrará esas características, desde los más antiguos, digamos desde la serie *Los tiempos del olvido* en que

* Prólogo al libro *Días de la vida. Cien microcuentos*, de Jorge Dávila Vázquez (Cuenca: Universidad del Azuay, 2022), pp. 9-23.

una anécdota de dos viejas hermanas (“Viernes sin historia”, la primera cronológicamente escrita) desata todas las historias familiares que componen el volumen.

Cuando quiero hacer el recuento de escritores de total vida literaria, pienso en Jorge. No sé cómo será su vida cotidiana o sus rutinas (a pesar de que deduzco que sus problemas de salud le han de haber quitado mucho tiempo), pero lo he imaginado siempre escribiendo o persiguiendo una idea, un recuerdo, una asociación que va a terminar en texto.

Lo cierto es que la imagen del volcán es valedera: la erupción multiforme e inabarcable de sus libros lo presentan de cuerpo entero. Hubo tiempos en que yo presumía de citar sus títulos de memoria y de conocerlos todos. Ya no puedo hacerlo, sus publicaciones superaron mi capacidad de estar al día.

El narrador

Importa hacer un poco de historia literaria, sin poder agotarla. Él mismo me contó que su primera expresión fue la lírica —*Nueva canción de Eurídice y Orfeo*, que es de 1975— y que la puso en suspenso, porque a partir del año siguiente se dedicó a la prosa, con nada menos que *María Joaquina, en la vida y en la muerte*, 1976. Cuánto ha regalado la enfermedad a la literatura porque un Jorge atado a una cama fue el creador de esa novela señera, que se incrustó en la entraña de la década iluminadora de “la nueva narrativa ecuatoriana”. Tengo más presente en mi imaginación a la estilización literaria de Marieta de Vintimilla que le debemos a Dávila, en la figura de María Joaquina de Santis, antes que al personaje real, en medio de la aportación a la poderosa vertiente de novela histórica de hoy (no, “novela escrita con materiales de la historia”, me corregiría), que es esa historia donde triunfa la proverbial hipocresía ecuatoriana y

los excesos del poder. Cuando repaso las páginas de esta novela me pregunto cuántos años tendría el autor, es cosa de sacar la cuenta, pero eran pocos. Y reparo en ello al apreciar el manejo del idioma en esa narración envolvente, en ese ir y venir del acontecer y los recuerdos, de ilación de las asociaciones usando el nombre exacto de las cosas.

Si hay un género literario en el que Jorge Dávila se mueve como diría Vargas Llosa “como pez en el agua”, es en el cuento. Su proverbial humildad lo ha llevado a confesar que deja “una obra modesta”, aunque lo cierto es que es un maestro en el relato breve; desde *El círculo vicioso* y *Los tiempos del olvido*, ambos del año 1977, libros que ya ensamblan, algunas veces sin mediación de narradores, voces múltiples, suaves, casi apagadas, sugerentes de lo que se dice a media voz, de lo que se murmura o reprime. La relectura me hace apreciar que las familias pueden tener rostros sombríos cuando se las ausculta y penetra, cuando se las desmitifica como núcleo de amor y armonía, y que en la literatura montones de veces es un acto de sinceramiento.

Este mundo es el camino (1980) le supuso el premio Aurelio Espinoza Pólit, por segunda vez. Creo que, desde entonces, los autores no pueden participar (por tanto, ganar) dos veces en ese prestigioso concurso. He releído golosamente este libro para escribir en esta ocasión: las cinco instancias interiores de la colección de 22 cuentos se organizan, desde el título a lo largo de versos clave de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique: versos que van marcando el fluido de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, tal como hace el venerable poema del siglo XV. Presentado así el libro parece orgánico, aunque sus cuentos puedan haber sido independientes y haber sido escritos sin conexión entre sí (como sí lo son los cuentos de *Las criaturas de la noche*, posteriores). La relectura me refresca la memoria y me aviva la admiración: las habilidades narradoras de Jorge están *todas* presentes en este libro: la oralidad desatada,

como en “Papito monstruo”, esa retahíla infantil; la capacidad para recoger paisajes naturales —este rasgo salpica todo el libro con ríos, montañas, insectos, callejuelas urbanas—, una población variopinta donde dominan los hombres y las mujeres comunes, casi insignificantes pero aprovechados para centrar en ellos facetas de honda humanidad. Muchachos que han perdido el amor, chiquillas que lo tientan, familias agitadas por algún secreto que se asoma al borde de las ventanas. Hay un cuento excepcional que resalto, se llama “De importación directa”, una historia barriobajera, de cabareteras y poeta incluido, que con humor negro plasma las iniciativas por enseñar el arte de la seducción de parte de una visitante que arrastra pasado y misterio. La voz del poeta hace un contrapunto constante con la realidad, pobre y deslucida que el lector percibe desde las primeras líneas. Este es un cuento para reír y para llorar de solidaridad con las mujeres de la noche.

Otro rasgo al que Jorge se dedicará en el futuro también está en *Este mundo es el camino*: su brillante apropiación de los mitos clásicos. El acápite “¿Qué fue de tanta invención?” contiene ocho cuentos que provienen de Grecia y de la Biblia.

Pero el conjunto de cuentos que me dejó marcada, aquel con el que dicté mis mejores clases sobre el género y con el que mis alumnos lo conocieron como escritor es *Las criaturas de la noche* (1985). Insertado en una sugerente tradición religiosa —la de los pecados capitales— parte de las historias de esa colección, sin salir de Cuenca, son universales. Porque representar las pasiones básicas del ser humano, como la avaricia, la envidia, la pereza, la gula y demás, apunta a debilidades que todos conocemos en dimensiones regulares, pero que requieren de la hipérbole para concentrar el tamaño de la grandiosidad: por eso Jesucristo se duerme arrimado a las puertas y Galo Alcívar está demasiado engarrotado por la ira para permitirle el paso al amor. Ejemplifico así, con dos meras menciones, el gigantesco trabajo con personajes —crearlos y

sostenerlos en una pasión para que sus prácticas resulten pecaminosas—. La pobre Pantagruela, la mujer enorme dominada por la gula, despierta compasión, y por esa vía se decanta la monstruosidad posible del pecado, simplemente porque el pecado revela la fisura profunda de la condición humana.

Acerca de los ángeles

Una de las facetas positivas de este repaso por la obra de Dávila Vázquez ha sido mirar mi biblioteca y constatar que tengo muchas primeras ediciones. Entre ellas me he recreado en el trabajo singular de la Imprenta Monsalve Moreno con el tomo *Acerca de los ángeles*: una verdadera joyita bibliográfica, en edición trilingüe con francés e inglés, y prólogo de monseñor Luna Tobar. Ese grupo de textos muestras la finura espiritual del escritor, trabajando en el símbolo religioso de los ángeles de manera multifacética y poniendo la mirada en los seres más humildes y hasta marginales de la sociedad para encontrarle ribetes de bondad y generosidad incalculables. Jorge encuentra ángeles en torno de Santo Tomás de Aquino —autor, a fin de cuentas, de un tratado sobre los ángeles y creador, con su escritura, de “otra forma” de salmodiar o integrar, con el canto, el coro de los ángeles. Pero los encuentra encarnados en seres humanos, en personas provistas de los mejores sentimientos para acompañar y asistir (un mendigo, un tonto, una mujer gorda, una prostituta, un ladronzuelo) a seres desvalidos. Esa erranza que ilustra la expresión de Picasso: “yo no busco, encuentro”, confirma que el escritor está armado, como todo artista, de una mirada especial y única para quien *son*, de verdad, las cosas sobre la tierra.

En 2001 circuló *El libro de los sueños*, desconozco si se ha vuelto a editar ese trabajo conjunto con el dibujante quiteño Celso Rojas porque en esa primera edición los cuentos de Jorge Dávila nos

llegaron con material para los ojos: su imaginación creó un mundo fantástico completo —planetas, mares, fortalezas, criaturas a la usanza mitológica, un verdadero bestiario— no a la manera de Ursula K. Leguin que hizo lo mismo en largas novelas —sino en veinte relatos bastante breves que van eslabonando posibilidades de vida: mujeres de belleza extraterrena, mascotas de configuración mixta, insectos dragones, la superficie misma de un planeta como material comestible. Viendo ese estallido imaginativo cabe preguntarse, cómo habrá sido convivir con Jorge mientras escribía ese libro... ¿acaso hablaba con los demás, tal vez se le habrían vuelto los ojos hacia adentro porque solo miraba su imaginación? Eulalia y sus hijos deben tener una respuesta, más que él mismo.

Dramaturgia y ensayo

La faceta de dramaturgo también es importante. Supe que el teatro lo captó pronto en la juventud porque fue actor y *Con gusto a muerte* es pieza temprana que se representó bastante en el Ecuador (recuerdo una con estudiantes de la Universidad Católica de Guayaquil, ya a mediados de los setenta). Cuando ganó el Concurso Nacional de Teatro convocado por la Casa de la Cultura de Quito, en 1990 con *Espejo roto*, César Dávila Andrade, el luminoso poeta, encontró otra forma de sobrevivencia: el personaje que se mueve junto a sus padres, esposa y amigos dentro de esa obra es la voz atormentada y pura del poeta, es la sombra que cobra voz y recita sus propios versos, es la leve conciencia que ama levemente a su prima María Luisa Machado, la inolvidable María Augusta, de un poema.

Hace pocos años me envió un librito de buena apariencia que contiene *El barco ebrio* (2016), un drama casi lírico, para mostrar la relación Verlaine-Rimbaud, algunas de sus disquisiciones más intensas y el tema de la muerte. La estrenaron en Nueva York, creo que

tuvo una representación en Cuenca, pero Guayaquil la desconoce. En este país, con tan poco teatro, estamos acostumbrados a leer y no a asistir al milagro que ocurre sobre los escenarios.

Ya mencioné el nombre de César Dávila Andrade, ya es hora de agradecerle a Jorge su dedicación al estudio de la obra del poeta, su tío. Yo me nutrí de los estudios previos a los dos tomos de *Obras completas* que publicó el Banco Central —en los tiempos en que esa institución publicaba libros y tenía una intensa vida cultural—, luego vino *César Dávila Andrade. Combate poético y suicidio* (1998), uno de los estudios más completos, con los que hay que contar a la hora de historiar y evaluar una de las voces poéticas más trascendentes del Ecuador. En esta vía de escritura —la prosa ensayística, analítica y articulista— Jorge ha llenado infinidad de páginas que sería muy difícil ordenar y recoger. Debe ser imposible identificar algún día de su vida en que él no haya escrito.

Un arte especial

Hay una dimensión de su obra que conozco poco y es la de autor infante-juvenil. Identifico bien al narrador que construye personajes niños, que introduce visión infantil, llena de ingenuidad y ligereza, dentro de cuentos regulares. ¿Habría pensado en ellos cuando explotó la vía del microrrelato?, y me digo que no porque algunas piezas de *El arte de la brevedad*, son perlas de ingenio superior, que brotan de referentes de venerable tradición. ¿O acaso esa labor de picapedrero cuando encontró la veta mitológico-fantástica que le ha permitido un fértil paseo por las leyendas de culturas antiguas?

Lo cierto es que para escribir para los niños hay un arte especial. No se trata de escribir con diminutivos y de achicar las cosas. Se trata de mirar la vida como niños, de recordar al niño que se fue o estar familiarizado con infantes cercanos para saborear sus fija-

ciones. Allí están sus nietos, esos con los que ha vuelto a recorrer paisajes de suavidad y encantamiento. En esa lista figuran *Pipiripao*, *La diminuta voz*, piezas de *Historias para volar*, *Entrañables*, *Diccionario infantil*. Le debo esa visión a Jorge.

El poeta

De *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* recuerdo poco. Debo de tener un ejemplar fotocopiado, tal vez cuando se publicó ese poemario (1975), yo no lo conocía. Su dedicación a la narrativa postergó o simplemente, no dio a la luz, la poesía que hoy parece tan natural, tan apta para las emociones y sentimientos de que lo sabemos capaz. He ido consumiendo lo que ponía en Facebook, esos frutos de una serenidad pasmosa, de una delgadez y sutileza que parecen material también para el vuelo, el vuelo del sonido corto y armonioso, el vuelo impulsado por imágenes de honda espiritualidad. No sé si siempre tuvo una acendrada religiosidad, pero hoy la vuelca en poemas devotos, de transparencia cristiana, de familiaridad con los hombres y las mujeres en fresco amor y comprensión de la naturalidad de vivir.

Dando vueltas por la red, encontré un poema que me tocó más que cualquier otro, por eso lo traigo a esta cita. No creo que haya lector de poesía que permanezca impermeable a la vibración a piel de verso que transmite, se llama “Enigma de la música”:

¿Qué es la música?
Dios que desciende hasta Bach
y lo contempla
en el perfecto canto de su gloria.
La inagotable fuente mozartiana
que brota

por los siglos de los siglos.
La divina sordera de Beethoven
escuchando el rumor
de las estrellas.
Tersas melancolías de Franz Schubert:
ascuas
en la penumbra de la tarde.
Un fuego de artificio interminable
incendiando los sueños
de Rossini.
El viento de locura que un mal día
sopló sobre Berlioz o Donizetti
y arrebató la cordura a Robert Schuman.
Una pasión de mujer que canta Verdi
al borde
del abismo de la muerte.
Richard Wagner que corta,
lentamente,
el hilo de la vida de sus héroes.
El corazón de los enamorados
vibrando de alegría
entre las sombras.
La voz inconfundible de la madre
que aún entona la canción más triste
tantos años después de su partida.

(Del libro inédito *El corazón de la música*, 2004)

Supe que en octubre de 2021 publicó *Misa del cuerpo*. No conozco el libro. No dudo que sintonizaré con él, como con toda su obra.

Este repaso todavía no ha mencionado la enorme labor de Jorge como trabajador de la cultura: sus acciones en el Banco Central, en la Presidencia de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en los Encuentros de Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla, en la Lira de Cuenca, bastan para imaginar el tiempo, las ideas y las iniciativas dedicadas a imperecederas acciones de incalculables consecuencias. ¿Acaso es justo ya preguntarse qué sería de la literatura y de la vida cultural cuencana de los últimos 50 años sin la presencia de Jorge Dávila Vásquez?

¿Tienen valor los premios literarios como signos presentadores de una personalidad y de una obra? Si respondemos que sí, aquí tenemos a un escritor que los ha obtenido todos, que ha ido tachando de reconocimientos su vida y que no por eso ha perdido la humildad, la sensatez y la generosidad con que recibe a todos, con que está abierto a contactos y entrevistas, con que afronta los malos ratos, los golpes a la salud y las inquinas de algunos envidiosos.

Por todo esto, eres volcán ignífero, Jorge, lo sigues siendo. No te imagino sin escribir. El aliento de tu expresión estará vivo mientras respires, para bien de todos nosotros.

(Guayaquil, 10 de abril de 2022)

EL RINCÓN DE LOS JUSTOS: NOVELA DE LA MARGINALIDAD*

Introducción

“De todos los escritos literarios, las novelas son aquellas que tienen el mayor número de jueces”, decía Madame de Staël. Esta información sigue teniendo validez hoy y quisiera preguntarme: ¿por qué? Creo que la novela es la expresión literaria que consigue el mayor número de lectores (y cada lector es un juez), que cumple -sin perder un ápice de su calidad- con la pueril idea que el lector medio puede tener de la literatura: mundo de la imaginación, seres inventados, material para la diversión. Sí, la obra literaria es ficción, ensoñación, distracción... pero también mucho más. Y en el descubrir el “mucho más” nos empeñamos a los que educamos en nosotros mismos a un lector exigente, los emitimos una opinión sobre un texto, defendiendo la posibilidad del estudio serio y responsable de la obra literaria.

De allí que -pretensiosamente- quisiera hacerles conocer en esta ocasión la opinión que me merece la novela de Jorge Velasco, *El Rincón de los Justos*.

* Publicado en *Cuadernos: Revista de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Guayaquil*, No. 12 (agosto 1984): pp. 2-5.

Jorge Velasco

Jorge Velasco no es un autor novel. Sus tres libros de cuentos son suficiente testimonio de su dedicación lenta y disciplinada a la creación, de su experiencia de narrador, de su búsqueda de una expresión propia en la interminable tarea de configurar un estilo. Junto al creador siempre ha habido un hombre de estudio, un hombre de opiniones y de crítica que sabe que el oficio del escritor no puede asentarse solamente en la vivencia y en la observación. Y con la confluencia de esos dos aspectos, hoy Velasco nos muestra su nuevo dominio: el de la novela.

No soy de los que creen que en la historia de un narrador el paso del cuento a la novela es obligado como un hito evolutivo de madurez. No, creo que cada género se sostiene a sí mismo y en él, un autor, según su vocación y talentos específicos para cada camino. Pero en muchos casos, la ampliación del vehículo narrativo responde a la necesidad de expandir una visión del mundo, de dar cauce mayor a lo que el escritor tiene que decir. Jorge Velasco pasa del cuento a la novela con un estilo maduro, con un material anunciado en su obra anterior, con unas preocupaciones que puede tratar con amplitud y profundidad, ahora en su novela. Véase el cercano parentesco en ambiente, temática y personajes de los cuentos de su libro *Raymundo y la creación del mundo* con los de la novela cuya revisión hoy nos ocupa.

Novela: “Escritura desatada”

No hay duda de que la novela tiene ya su propia historia, un derrotero de experimentación y enriquecimiento, tal vez como ningún otro género literario, que en lo que va del siglo XX, exige al lector

una instrumentación teórica, aunque sea mínima, para responder esa invitación a la construcción que significa cada lectura.

Ninguna problemática humana o social le es ajena, y el dominio de la forma novelesca ha salido del taller del escritor al manejo del lector. Por eso es oportuno recordar que Cervantes la concibió como “escritura desatada”, y que los escritores han llevado muy lejos la permisibilidad de su creación, al punto de entregar obras en las cuales el misterio de forma se constituye en el principal atractivo. Esto no quiere decir que creemos en el desequilibrio de los elementos internos de una novela; al contrario, “el arte (de una novela) reside en esa solidaridad de un universo mental y de una construcción sensible, de una visión y una forma”.⁹⁷

Pero sí es verdad que la novela actual ha conseguido renovación y novedad en formas literarias, convencidos los escritores de que “nuevas formas revelarán en la realidad nuevas cosas”. Y la novela ecuatoriana, a partir de la década del 70 -sin olvidar la lucidez precursora de Pablo Palacio-, cuenta con obras que responden a esa necesidad de renovación, a ese desafío de testimonio profundo que ofrece la compleja realidad. No se puede dejar de mencionar *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), y aquel acierto de publicación de la Editorial El Conejo que es *Nunca más el mar*, de Miguel Donoso Pareja.

En fin, la novela, “género subsumidor y metamorfoseador de otros géneros”, representa una plataforma de trabajo literario, cuyo abordaje exitoso bien permite saludar a sólidos representantes de las letras nacionales. Hoy estamos frente a uno de esos casos, y voy a dedicarme a decir por qué.

⁹⁷ Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1997), p. 11.

El Rincón de los Justos: novela de Guayaquil

Fue propósito del realismo intentar captar una personalidad colectiva y, como el realismo no es solamente una etapa del desarrollo de la literatura y las artes, sino una constante de la “mímesis” creadora, la palabra sigue siendo válida para saludar a ciertas obras, cuya cercanía con un referente real específico las convierte en medios exploradores de la realidad, en lentes para el conocimiento y el análisis (esto sin tocar todavía el problema de las formas). Así, Joaquín Gallegos Lara se introdujo en el Barrio del Astillero, en los sectores apartados, en el Puerto Duarte de Guayaquil de comienzos del siglo, y su inmortal obra *Las cruces sobre el agua* consiguió configurar un análisis plural, de clase, al mismo tiempo que daba vida individual a sus personajes. Con *El Rincón de los Justos* estamos frente a una novela heredera de esa estirpe: lo singular frente a lo colectivo. En ella prevalece lo grupal por encima de los caracteres individualizados de la pléyade de personajes que contiene. Especifiquemos:

El Rincón de los Justos es novela colectivista y espacial. Colectivista en el sentido de que es un barrio el gran actuante de la historia. Espacial, porque es un ambiente el que predomina, dándole a sus habitantes un sello común, desgarrador, destructor, en el cual cada personaje es víctima y verdugo de la empresa que les impone el medio: matar la vida. De allí que sea el nombre con que esta novela quede en la memoria, que “Matavilela” sea el apelativo que identifica al guayaquileñísimo sector —de Machala a Pedro Moncayo, a través de esa vena abierta que es la calle Colón— que está tomando en cuenta en los pocos días de su historia.

El propósito de configurar un espacio con personalidad propia, habitado por personas, por un alma distintiva, por un hábito que marca los seres y las cosas, constituye el punto, el eje de composición de la novela. Todo el discurso narrativo converge hacia la delimitación del territorio físico y espiritual de Matavilela, la zona

que se rige por sus propias leyes, “la zona privada, mundo aparte y rojizo donde vivir era caer en el espacio de las vacilaciones”.⁹⁸ En este reino de lo sorprendente pueden ocurrir muchas cosas: encontrar en las veredas objetos robados y en las esquinas, mujeres, ambos para la venta; vagancia establecida, puntual, que se cumple con la mística y horario: trajinar de comercio y cachinería, de pobreza y desvergüenza, de devoción y vicio. En Matavilela las vaharadas de perfume barato se confunden con alcohol y humo, con sudor humano y olor a desperdicios. Como un personaje lo define, “cualquier día en estas calles es día de ocio”,⁹⁹ tiempo de lubricidad y desparpajo, al parecer, apenas mellado por la miseria.

Pero Matavilela tiene varias caras. Así como muestra su faz sudorosa de día de fiesta, entre color, ruido atropellado y música, también tiene una cara lavada, en los amaneceres de quietud, cuando las ventanas y puertas cerradas clausuran la vida y una procesión de niño dios, con banda de música, rueda por las calles. Microcosmos de violencia y agresión, Matavilela encuentra una réplica reducida en el salón de bebidas “El Rincón de los Justos”, en el cual se comprime todo cuanto encuentra expansión en las calles: los clientes consumen cerveza para agredirse entre ellos y menoscabarse a sí mismos en la caída de la embriaguez, para asentar su masculinidad y agredir a la mesera con los golpes de la lujuria. Avaricia, vagancia y borrachera, en medio de la devoción a Narcisa de Jesús, se agitan en el interior del bar, corazón latiente de Matavilela.

Ahora bien, de este microcosmos al macrocosmos que es Guayaquil hay una vinculación clara que no puede pasar desapercibida. Con un recurso fácil, un paseo en automóvil, el narrador nos moviliza por la ciudad, describiéndola como “una sábana de lunares

⁹⁸ Jorge Velasco, *El rincón de los justos* (Quito: El Conejo, 1983), p. 53.

⁹⁹ *Ibid.*, 65.

extendida sobre la tierra”,¹⁰⁰ tratando de crear identidad entre personajes y ambientes, entre las conductas y sus marcos de referencia. Por ejemplo: frente al Cementerio, los alocados pasajeros guardan silencio; junto al estadio, estremecido por los vítores a un gol, el comentario es: “ahí están los que tienen la inteligencia en las patas”; en el Parque de la Madre adquieren mariguana. . . En pocas horas, el recorrido a toda la historia patria, el espectáculo de Guayaquil, el roce (nada más que el roce) de su múltiples rincones y significados.

Pero, pese a moverse en una ciudad, los personajes de la novela están en la posesión de un espacio fijo, Matavilela, espacio que ha determinado sus modos de vida y que, en el presente de la obra, constituye la problemática del desarraigo: los vecinos de Matavilela son desalojados de la “Zona roja” y tienen que buscar un nuevo asiento. El mundo es un terreno por habitar que abre sus desolados paisajes desde la pampa del Guasmo, donde van a parar los sobrevivientes de ese viento que arrancó de cuajo las raíces de Matavilela hasta convertirla en su espacio del alma, el espacio de la añoranza, porque “quien vive la ama como a una mujer perdida en la calle”, tal como reza la frase final del relato.

Hay habilidades del pintor en Velasco. Tributo a la objetividad, la carga descriptiva de la novela es enorme. Su minuciosa recreación del ambiente, su escrupulosa atención a las formas sensibles (cuerpos, vestidos, objetos), hacen de *El Rincón de los Justos* una novela visual, que se nos mete por los ojos en el doble juego de asentarse en su propia realidad, mientras extiende sus tentáculos al referente real. De allí que haya más descripción que narración en su discurso, porque mientras “la narración restituye la sucesión de hechos, la descripción representa los objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio”.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibid.*, 95.

¹⁰¹ R. Bourneuf y R. Quellet, *La novela* (Barcelona: Ariel, 1975), p. 124.

Permítaseme una cita:

A las nueve en punto los martillos hidráulicos de las construcciones empezaron a trabajar. La calle temblaba a cada golpe que hacía como tambor de fondo a los aleluyas que cantaban los fieles en la Iglesia de San Francisco. El sol implacable descubría a los grillos que se morían bajo los bancos...¹⁰²

Y esta otra:

Las puertas, ¿quién no las había visto?, eran dos cuerpos giratorios que se movían a la más leve presión. Puerta de medio cuerpo, con un espacio en blanco hacia debajo de la rodilla y un metro hacia arriba del pecho. Cuando algún curioso se acercaba a mirar, quedaba cercenado.¹⁰³

Matavilela desde sus narradores

Es interesante apoyar el seguimiento de los narradores de esta novela en la tesis de la novela como audición, como lugar de encuentro de múltiples voces: la del autor, la del destinatario; voces en las que se funda la *significación*, como resultado de la estructura sensorial del mundo.

Si la novela es una lucha entre las múltiples maneras de contar algo, ajustemos a *El Rincón de los Justos* la pregunta: ¿quién cuenta? La respuesta es fácil: cuentan todos. Un narrador autorial y muchos de sus personajes. Tratemos de puntualizar al respecto. Narrador omnisciente que llena la mayoría de las páginas cuenta con objetividad,

¹⁰² J. Velasco M., *Ob. Cit.*, 33.

¹⁰³ *Ibid.*, 43.

con medida, demostrando un cabal conocimiento de maneras de ser y de vivir en la entraña Matavilela; sabe el pasado de los personajes y dosifica la entrega justa del dato revelador en el momento adecuado. Así, por ejemplo, nos enteramos de situaciones de la infancia del Fuvio Reyes en la primera parte, pero solo redondeamos su historia completa cuando la vieja Inés Parlotea en voz alta los secretos de Matavilela, páginas antes de terminar la novela.

Vale el ejemplo también para advertir que hay solo un personaje que ostenta el mismo conocimiento que el narrador tiene de los hechos y habitantes del lugar, y ese es la anciana Inés Saraste, espectadora silenciosa de muchas vidas, de singulares tragedias. Al igual que ella, el narrador se muestra sutilmente vinculado a la problemática que se vive en la “zona roja”, profundamente conocedor de los vericuetos psicológicos de los personajes, participantes activos de un sector de la ciudad que no permite espectadores sino actantes.

La narración corre también de labios de los mismos personajes. Inteligentemente, el monólogo se da cuando una obsesión o una introspección la justifica. Entonces, el Diablo Sordo, personaje condenado al silencio y a la incomunicación, verbaliza su enamoramiento por la Narcisa, salonera de *El Rincón de los Justos*, en palabras solo perceptibles por el lector. O el viejo Mañalarga, entregado a sus sueños alimentados por el consumo de “cómic”, dibuja héroes que vendrán a salvarlo de la miseria y el olvido. O del delirio del Sebas herido de muerte por una inútil venganza. El monólogo pues, apunta la narración de manera multifacética, al servicio de revelar conciencias muy diferentes que se entregan a sí mismas.

Un par de experimentos singulares también merecen mencionarse en un estudio de narradores: la estratagema anecdótica para introducir la “traducción” de la jerga que se usa en Matavilela (un habitante del barrio la hace a otros personajes foráneos al sector),

y esa nueva manera de plasmar diálogos que reproducen la objetividad de la cámara cinematográfica. Obsérvese en esta cita:

Dijo solamente lo que quería marcar en la nalga. Niño, Niño, levantando el vaso. Pero lo alcanzó en la panza. Patafuerte, mirando el suelo, escupiendo en el piso del Rincón de los Justos. ¿Y aurora yuntas? Manos de seda, preguntando mientras bebe la botella.¹⁰⁴

Una narración dentro de la narración es “El cuento de Erasmo”, dedicado a evocar la presencia de Julio Jaramillo, en la exacta fecha de su muerte, que coincide con el desenlace de la obra.

La novela como concierto: las voces narrativas entregan desde sus respectivos puestos la configuración espiritual de Matavilela, aquella parcela donde se mata la vida, donde todos la matan desde el cinismo, la violencia, el vicio y la desesperanza.

Los habitantes de Matavilela

El personaje ha constituido siempre una de las dimensiones fundamentales de la novela. Dice la teoría literaria que en materia de él cabe distinguir dos enfoques: “el personaje como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como técnica, como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo”.¹⁰⁵

En la novela *El Rincón de los Justos*, todos los elementos están ordenados a conseguir el establecimiento de un espacio con personalidad definida: también los personajes. Participan, por tanto,

¹⁰⁴ *Ibid.*, 115.

¹⁰⁵ O. Tacca, *Ob. Cit.*, p. 131.

del segundo enfoque, son instrumentos para el sostenimiento de esa cosmovisión que emerge de las calles y casas de Matavilela y su código de vida: sobrevivir, matar la vida.

Pero esta definición no arrastra consigo una desvalorización de los personajes creados por Velasco Mackenzie. Al contrario, ha conseguido concebir tal variedad de ellos que son múltiples, al mismo tiempo que salvaguardan la personalidad común del barrio. Esos personajes recogen los diferentes modos de ser y hacer de la marginalidad y movilizan una dialéctica colectiva que no puede frenar el desenlace trágico: dos muertes y el desalojo de Matavilela. El barrio ha sido el aglutinante de seres como el huérfano bizco Fuvio Reyes; el charolador guitarrista de los tiempos gloriosos de Julio Jaramillo, Erasmo Testu; el equilibrista Cristof, que se gana la vida haciendo demostraciones audaces en el parque del Centenario; el viejo Mañalarga, recolector de botellas vacías que llena su soledad leyendo folletines, y el Tello, dueño del puesto de revistas “La esquina del ojo”, que alimenta de pornografía la imaginación juvenil. La acción se centra en el salón “El Rincón de los Justos”, como ya dijimos, microcosmos de la laxitud y la evasión. Allí el Diablo Ocioso ahoga en una cerveza su pasión por la Narcisa, Sebastián, el trapeador de pisos, sofoca su resentimiento a la espera de la oportunidad que le dará dinero, y Encarnación Sepúlveda, la dueña, sublima su avaricia en la devoción a la Beata Narcisa de Jesús.

Las fuerzas contrarias podrían agrupar a estos personajes en una serie de luchas internas que a fin de cuentas reactivan una lucha mayor: la de Matavilela contra la ciudad.

Si Sebastián y Marcial le agreden mutuamente en una pelea callejera, si todo el barrio se congrega para expulsar a Mañalarga y sus ataques de furia y si Sebastián burla a Cristof mientras él se balancea a siete metros del suelo haciendo peligrar su vida, la ciudad y su instrumento del orden —el Municipio— golpea a Matavilela. La orden

del desalojo no permite ni vacilación ni réplica y el vecindario busca otro territorio en las reseca pampas del Guasmo. A pesar de que, en la zona roja, no se puede hacer otra cosa que “matar que la vida que nos queda”, como dice Erasmo, ella sigue viviendo, porque...

si la miran la verán...
si la escuchan la oirán...
si la encuentran se asustarán
quien la vive la ama como a una
mujer perdida en la calle.

¿Habla popular?

Todos sabemos que el escritor Jorge Velasco pertenece al grupo de escritores guayaquileños que incorporó lo popular a la literatura ecuatoriana, principalmente desde el lenguaje. Cabe preguntarse entonces, si en esta novela el habla popular es un elemento decisivo en la construcción del corpus narrativo. Mi respuesta es que no. Creo que esta obra exhibe como uno de sus logros un equilibrio lingüístico que bien puede identificarse como un estilo, el estilo de Jorge Velasco. Arraigado como está a un ambiente concreto, el narrador se vincula a él por medio de un nivel de lengua que jamás se alinea en extremos radicales de jerga, en localismo indescifrables, en nomenclatura rabiosamente cifrada. A lo coloquial se le ha sacado todo el partido posible, a lo popular se lo usa con mesura y hasta se los “traduce” desde un legítimo recurso de ficción.

Pero esta medida que celebro no está reñida con una poetización de lo trivial, que consigue para el relato ciertas imágenes vigorosas que refuerzan la armonía de lo poético con el ambiente. Por ejemplo:

Se le pega como un parche salompas.¹⁰⁶

Rápidos como enterradores expertos, los obreros del frío presionaban los ganchos.¹⁰⁷

La respiración en su pecho fue de pronto un fuelle roto.¹⁰⁸

...levantaba la vista al cielo, hacia el lejano círculo un día vio el arco iris como un milagro.¹⁰⁹

El producto es sencillo, diáfano, pero rescata le enorme posibilidad de literaturizar lo cotidiano, de elementalizar la expresión verbal sin menoscabar el nivel de las significaciones ni restringir los efectos estéticos.

Novela de la marginalidad

Desde hoy, *El Rincón de los Justos* se inscribe en el desarrollo de la novela ecuatoriana como hito de insoslayable validez. Naturalmente, hay un *antes* que considerar para insertarla en ese contexto literario, un *antes* en el cual las consideraciones rebasan lo pluralmente literario. Por ejemplo: la agudización de la problemática socioeconómica de los sectores populares y por ello, crecimiento de la marginalidad en las ciudades y mayor auge delictivo; un intento de interpretar las expresiones de arte popular como la música y las letras de las canciones, entre otras muchas. Recuerdo que en el seno del grupo que hizo la revista *Sicoseo* se discutieron estos tópicos y se hizo obra literaria a partir de ellos. Jorge Velasco, quien estuvo vinculado a

¹⁰⁶ J. Velasco, *El Rincón de los Justos*, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 31.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 90.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 141.

Sicoseo, remata con su novela lo que aparece en la producción de autores como Fernando Nieto, Fernando Artieda, Edwin Ulloa, Héctor Alvarado y algunos otros.

Esta literatura de la marginalidad enriquece el presente literario del Ecuador pero se acerca a un límite, después del cual los escritores tendrán que buscar otro derrotero. *El Rincón de los Justos* -a pesar de sus posibles contactos coincidentes, al parecer, con la obra de un autor peruano- es novela de profunda raigambre ecuatoriana, de visible identificación guayaquileña y de clara vinculación a un estilo personal, el de Jorge Velasco Mackenzie. Cualquier otra opinión que bordee lo anecdótico y lo extraliterario para juzgarla con minusvalía, no es otra cosa que mezquindad.

Una vez más, la literatura nos llega como recurso para ampliar el estrecho círculo vivencial de cada lector, para re-descubrir la realidad. El lector burgués tendrá más de una sorpresa al conocer Matavilela, al ingresar imaginariamente a sus calles, al beber una cerveza en el “Rincón de los Justos”. Que su voz complete el concierto de voces que emergen de ella y redondee esta invitación al diálogo, al juicio, a la discusión que es cada libro nuevo. Jorge Velasco y Editorial El Conejo deben sentirse satisfechos.

JORGE VELASCO MACKENZIE: ESTA VEZ DRAMATURGO*

Que la necesidad de fortalecer la composición de diálogos, lo lleve a uno a la escritura de dramas, es una original manera de incursionar en un nuevo campo de la Literatura. Así lo confiesa Velasco. De ese ejercicio emerge, reluciente, una obra que alcanza un Primer Premio compartido en el último concurso “Demetrio Aguilera Malta”. Y sin sobrevalorar los hechos de los concursos y los premios, entremos a comentar la médula de este drama intelectual que es *Esta casa de enfermos*.

A la luz de la célebre pregunta del alemán Lesssing: “¿Para qué el amargo trabajo de la forma dramática? ¿Para qué el edificio del teatro, el disfraz de hombres y mujeres, la tortura de la memoria, la reunión de toda la ciudad en un solo lugar, si yo, con mi obra y su representación, no quiero lograr más efecto que alguna de las emociones que un buen cuento, leído por cualquiera en un rincón de su casa, puede producir...?”, vale replantearse la situación del teatro ecuatoriano, ya que, como esta, las obras nacen para enriquecer el arte dramático, al que solo se incorporan cuando son representadas. Interesante, ambiciosa la obra de Velasco Mackenzie, pero solo será teatro cuando la veamos en escena. (Y eso que admito -con Aristóteles- que una auténtica tragedia puede producir catarsis únicamente con su lectura).

*Texto de presentación de la obra de teatro *Esta casa de enfermos* de Jorge Velasco Mackenzie, publicado en *Cuadernos: Revista de la Escuela de Literatura de la Universidad Católica de Guayaquil*, No. 13 (septiembre 1985): 22-24.

Pero en el caso de *Esta casa de enfermos* no se trata de una tragedia sino de un drama intelectual, como le he bautizado, en el que se enfrentan dos gigantes de la narrativa ecuatoriana, convertidos en personajes, con la carga de sus problemas individuales y sus conocidas posiciones ideológicas: Joaquín Gallegos Lara y Pablo Palacio. El primero, amarrado a su invalidez, pero ardiente en su combatividad política; el segundo conviviendo con sus fantasmas interiores y derramando esa penumbra lúcida de su premonición de la vida. Los dos autores se encuentran en una “casa de enfermos” que no es otra cosa que la Historia, en la que ya están incluidos, zarandeados por la posteridad que ha sometido a juicio sus vidas y sus obras; como dice, agotado, Palacio: “cada día es más difícil vivir en esta casa de enfermos. Somos producto de las pasiones...”.

Del choque verbal de los escritores, del antagonismo de sus posiciones. pasamos a ver representadas sus respectivas obras. No podía ser de otra manera si de un texto dramático se trata. Gallegos revela incompreensión y burla cuando dice: “préstame a una de tus dos mujeres”; Palacio, dolorosa reciedumbre cuando repone: “La doble fue en verdad mi única mujer... fue real, por ella estuve en el olvido, por ella estoy aquí, en esta casa de enfermos”. Así, con recurso brechtiano el mismo Pablo Palacio anuncia al público la adaptación de su cuento “La doble y única mujer”; lo mismo ocurre cuando le toca a Joaquín Gallegos anunciar la representación de su relato “Mataburro”. Para entonces los autores se han convertido en público y luego en jueces de sus respectivas obras.

Las dos adaptaciones que figuran en medio del texto de Velasco son fieles a las obras originales: se respetan los temas, el estilo (hasta la sintaxis especial de las hermanas siamesas), los personajes. Fácilmente el espectador que ha leído los cuentos en mención puede identificar los mundos literarios de los autores: el mundo escindido, opresivo, en el cual las dos (o muchas) facetas del ser humano se destruyen entre sí en las voces de Yo Primera y Yo Segunda,

correspondiente a la visión negra y profunda de Pablo Palacio. En la adaptación del cuento “Mataburro” afloran las preocupaciones de Gallegos: el zapatero borrachín y militante que es separado del Partido por culpa de su vicio, debatiéndose en una simbólica mirada azul sobre la realidad; incomprendido por los dirigentes intelectuales, abandonado en el conflicto de elegir y luchar hasta conseguir ver todo rojo, “como el amanecer de las revoluciones”.

Después de cada uno de estos espacios de ficción dentro de la ficción, Palacio y Gallegos retoman sus voces para juzgarse mutuamente. Gallegos es duro, inflexible e irónico frente a las torturas interiores del compañero: “nada de arrepentimientos, quien se arrepiente no está en la historia, no está en casa de enfermos”, defiende la integridad y la pureza del pueblo mientras arremete contra las contradicciones del intelectual, aunque termina admitiendo que en la vida siempre hay algo que no está terminado (¿una tarea? ¿un compromiso? ¿una obra literaria?). Luego de la obra de Gallegos, en cambio Palacio opina que es “alentador, ejemplar, cansado, aburrido, mentiroso (porque) nadie se vuelve loco por beber trago”, es decir, el realismo es falso e incompleto porque mutila la realidad.

Pero esta polarización encuentra también en la pieza su síntesis: cuando los dos escritores aceptan que “el más loco de todos los locos” con “el más cojo de todos los cojos” tienen que unirse, que entregarse piernas y cabeza para fortalecer juntos a un solo hombre, simbólico de un solo grupo, de un solo pueblo. Los dos actores, uno sobre los hombros del otro, ratifican este significado dando vueltas sobre el escenario y gritando: “¡Somos un solo hombre!”.

Ahora justifico lo de drama intelectual. Como se ha visto, la temática de la obra está tan íntimamente vinculada con antecedentes de raigambre histórico-literario que una de sus exigencias para un seguimiento completo es comprender cada una de las alusiones concretas y directas que la ficción hace a la realidad de los autores. (Cuando Palacio se queja: “si mi novela no se hubiera perdido”, el

pensamiento se nos va detrás de “Ojeras de Virgen” y lo lamentamos con él). La clave de la tensión dramática en este caso *no es emotiva sino conceptual*, aunque de ella se desprenda la trágica condición de dos hombres desiguales en la vida, minusválidos en su humanidad pero enormes y fuertes en su talento y en su tarea. La polarización con que la crítica que salvó la obra de Gallegos y sumió en el olvido la de Palacio, pesa demasiado en la mayor parte de la pieza, aunque al final se intente una síntesis valedera.

Sin embargo, a pesar de las referencias (esas, que los que conocemos la obra general de cada autor, nos gozamos en localizar) soy consciente de que para que el mundo de la obra de teatro sea *dramático* “debe ser directamente vivido como tal” (Kayser), es decir, presentar una acción que ocurre solamente en el momento que se representa porque no tiene pretérito y que su contacto sea directo, sin las voces de intermediarios. En *Esta casa de enfermos* hay una estructura que corrobora su intención dramática: el choque de Palacio y Gallegos como individuos primero a través de sus diálogos, y como autores después al contemplar —representadas— una de sus obras que viene a testimoniar el tipo de literatura que produjeron para el Ecuador de la década del 30, para la posteridad que hoy las lee y las juzga. De la interpretación de diálogos y obras va creciendo una sensación de “incompletud”, una necesidad de que se fusione lo que los escritores entregaron por separado. Al grito de “¡Somos un solo hombre!” la obra que tenemos frente a los ojos, el texto de Velasco es la respuesta que los personajes —y nosotros— están buscando. Al fin y al cabo, Jorge Velasco Mackenzie pertenece a una generación de escritores que se ha nutrido equilibradamente del valioso legado de los dos grandes narradores.

Uno de los mayores méritos de la pieza es la construcción de personajes. Sin duda aquí se cuele la experiencia de un gran manejador de seres reales, convincentes, como es Velasco. Las personalidades de Palacio y Gallegos están captadas en su hondura, en sus

matices de conflictividad sicológica, en su propio fuego interior; Yo primera y Yo Segunda de “La doble y única mujer”, Miguel Saavedra y el Sapo de la Grecia de “Mataburro” representan excelentes síntesis de todo cuanto sus respectivos autores pusieron en ellos en las obras originales. Por tanto, *Esta casa de enfermos* muestra al mismo tiempo a un creador de teatro y a un buen adaptador.

Como pieza de tendencia contemporánea, el recurso brechtiano no podía estar ausente. Ya mencioné que al final del Acto II, Palacio presentó su propia obra; lo mismo hace Gallegos al final del Acto V. Las siamesas confiesan: “lo que estoy haciendo es afirmar a nuestros espectadores que existe en mí una dualidad; es decir, todos —personajes y espectadores— tenemos conciencia de que estamos en el teatro. Frente a la representación de la realidad. En la mimesis”.

Para contestar la pregunta de Lessing con que abrí esta reflexión, Jorge Velasco Mackenzie ha entregado el primer aporte: un brillante texto dramático —aquello que ofrece la Literatura— que multiplica sus posibilidades de escritor abriendo el radio de sus incursiones (poesía, cuento, novela, crítica). La obra espera, exige, de otras iniciativas que hagan realidad aquello de que el teatro es la más completa de las artes. Mientras tanto debe leerse, discutirse o, simplemente, conocerse.

LA MEJOR EDAD PARA MORIR O LA TENACIDAD POR EL CUENTO*

Sostener que Jorge Velasco Mackenzie tiene probado su carácter de narrador en la literatura nacional, no informa sobre nada nuevo. Agregar que sus más de veinte años de trabajo literario se balancean entre la novela y el cuento —con esporádicas apariciones en el terreno de la opinión y el estudio sobre literatura— precisa un poco más su perfil de hombre profundamente arraigado en un territorio de palabras al que no ha fallado jamás. Porque desde una suerte de humildad silenciosa, desde una sencillez que lo ha alejado siempre de poses o exhibicionismos públicos, la literatura de Guayaquil cuenta con su nombre de representante nato de una etapa literaria.

Velasco nació a su vida narrativa en el cuento. Sus lectores tenemos en la memoria ese cauto y minucioso paso a lo largo de sus tres libros iniciales de los cuales muchos son textos consagrados en el género: de “Aeropuerto”, a “Ojo que guarda”, a “Caballos por el fondo de los ojos”, hay una escalada muy visible en el arte de la narración breve. Son hitos de tiempo intermedio otras colecciones, como *Músicos y amaneceres* y *De una oscura vigilia*. *La mejor edad para morir* es el que me pone a pensar, otra vez, en la escritura de cuentos de este autor.

Los nueve que nos entrega ahora provienen de un confesado amplio período de creación. Fue la española Rosa Montero, la pri-

* Texto leído en la presentación del cuentario de Jorge Velasco Mackenzie *La mejor edad para morir* (Quito: Eskeletra, 2006), en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas (18 de abril de 2006).

mera a quien escuché el testimonio de escribir cuentos paralelamente a proyectos más largos para “limpiar la pluma”, es decir, para salir del sofocante esfuerzo de una novela y volver a él luego del ejercicio por otros derroteros, después de plantearse un paréntesis de frescura en el comprimido hábitat ficcional del cuento. Velasco también ha ido recopilando sus páginas de algunos años y hoy, bajo el título de uno de esos cuentos aparece en el sello de Eskeletra. Clásico gesto que estructura el cuentario inorgánico y que nos exige a los lectores una agudeza de comprensión más grande. ¿Tienen algo en común esos cuentos?

Es cosa de pensarlo bastante. Yo iré eslabonando algunas observaciones, después de las cuales puede emerger alguna conclusión.

Encuentro que estos 9 cuentos están sostenidos por los cinturones de tres grandes temas. En el primero de esos círculos he situado a los cuentos que planten vivencias de masculinidad. Se me dirá: si el autor es varón, siempre desarrollará una óptica masculina para escribir. El asunto no es tan simple. Entre “hombría” y “masculinidad” hay la distancia conceptual de sexo a género. Ignoro si a conciencia Jorge Velasco se metió por el rumbo de planteamientos de género masculino, lo cierto es que el primero de sus relatos, “La soledad de los escorpiones”, es una perfecta metáfora del cliché reconcentrado, rijoso y activo de lo masculino. No cabe discutir sobre la imperatividad de un modelo normativo al que los varones tienen que apegarse, modelo que sigue sostenido sobre una concepción binaria de los comportamientos que privilegia para el varón la actividad, la conciencia, el uso de la palabra y de la libertad. En esta perspectiva el cuento mencionado abre un camino de significaciones de género cuando no solamente la embarcación de la que descienden cinco marineros en una isla que bien puede ser Puná, se llama El Escorpión, sino que el narrador apuntala su testimonio de hechos con graduales afirmaciones sobre la conducta de esos insectos: “En alta mar me ponía a pensar en la soledad de los escor-

piones, en su temor a ser vistos, ni siquiera por las madres a las que devoran al nacer...” y luego de contarnos que uno de los marineros había matado a su hermano, agrega “empecé a preguntarme si los escorpiones machos se matan entre sí”.

¿A dónde apunto por esta vía? A encontrar en una historia de burdel paupérrimo, prostitutas enflaquecidas y anhelantes marineros capaces de usar a las mujeres delante de sus hijos, un centro de representaciones sobre la pauta masculina de ese comportamiento. Sobre el carácter determinista del rol que le cae encima a los varones si no hay una conciencia que le ponga un alto. El narrador-personaje mira y desea a las mujeres tanto como sus compañeros, pero centrando su mirada en un escorpión tatuado en el hombro de la bailarina es capaz de identificar su profunda soledad. Ya antes nos había prevenido “al nacer huyen, lo que ellos no soportan es ver esa figura horrenda donde se reflejan como en un espejo, por eso viven solos y mueren en solitario”. Mi análisis cifra en ese personaje la brecha que deja abierta el uso de la conciencia. La superación del rol. El abandono de la piel de escorpión para evolucionar hacia otro símbolo. Porque el personaje, al final de la historia, no usa a la mujer que ha llevado a una habitación, le exige salir y se queda “Sentado en ese catre sucio, oculto y solo como los escorpiones...”. Sin sexo y sin muerte.

Cuando leo otros materiales sobre este enfoque analítico, y alguno sostiene que “existe en la vida de los hombres una extraña combinación de poder y privilegios, dolor y carencia de poder. Por el hecho de ser hombres, gozan de poder social y de muchos privilegios, pero la manera como hemos armado ese mundo de poder causa dolor, aislamiento y alienación tanto a las mujeres como a los hombres”,¹¹⁰ hago conexiones que podrían tener muchas con-

¹¹⁰ Michael Kaufman, “Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres”, en *Género e identidad: ensayos sobre lo masculino y lo femenino* (Bogotá: Tercer Mundo, 1995), p. 123.

secuencias mirando las obras de ficción. La literatura es el campo perfecto para que esas contradicciones salgan a la luz porque la codificación estética del texto es completamente permeable a las representaciones simbolizantes. Por eso me atraen los protagonistas de este libro, sufriendo sus marcas de género en un sutil entretejido de emociones y conductas que los hace ambiguos, ricamente semánticos. El protagonista del cuento “Marimantis”, por ejemplo, es un fotógrafo ambulante que se ha quedado en un burdel agarrado a los hilos de seducción de una vedette que se llama María, pero a quien su adorador llama Marimantis aludiendo al insecto hembra que devora al macho, es un hombre entregado y claudicante. Pero ella, enferma talvez por su promiscuidad, también es una víctima. Y muere. El fotógrafo representa la carencia de poder masculino. Mas su sobrevivencia lo torna el más fuerte de esa historia.

De estos seres móviles, viajeros, salgo al encuentro del segundo eje temático que he encontrado en la colección y éste es la búsqueda. Muchos de los protagonistas de los cuentos descubren verdades ocultas, mujeres presentidas, facetas de ellos mismos. Aunque en el cuento “Puerto sin mar”, Velasco juegue por renovada vez con uno de los apotegmas que más ama, “Yo no busco, encuentro”, que en algún lugar supe que se atribuía al pintor Picasso y que nuestro narrador usó por primera vez en el cuento “Caterpillar Sánchez” de *Raymundo y la creación del mundo*, ahora hace escuchar a su protagonista la frase detonante: “Todo el que busca encuentra” como línea reveladora y conductora de la búsqueda de recuerdos para enfrentarlo consigo mismo, en una especie de vivencia de mundos paralelos.

Busca el personaje central de “Agua”, más agua cuando se desplaza a un pueblo lluvioso y encargado de escribir un reportaje escarba entre gente y paisaje para encontrar un hecho criminal provocado por pasiones desatadas, porque aquí también “quien busca, siempre encuentra” (p. 145). Este cuento es el más próximo a

una estructura policial, mientras en el anterior flota un ambiente evanescente porque el protagonista está soltando al “recuerdo, esa estúpida bestia enjaulada”, de allí que para él prefiera una estructura envolvente.

¿Por qué el cuentario tiene el nombre del cuento “La mejor edad para morir”? Porque el tercer gran eje temático es la muerte. En esa historia hay un interesante traslado de personajes guayaquileños a Manhattan de Nueva York, la creación de un personaje de picaresca urbana en la figura del Marqués, anciano elegante y sableador que sobrevive de trapacerías y ayudas de amigos, todo en medio de una ambientación de artistas hispanos pobres que dibujan la vida en diseño de forzadas alegrías. La muerte ronda, es aludida con ligereza, pero no deja de imponer su impronta de suceso artero. Y ese morirse de muerte de morir, como dice el cronista Po, es la médula de un inusitado cuento respecto de la obra anterior de Velasco, “La casa del lago Tiu”, historia que tiene que ver con el I Ching, con choques guerreros y con hermosas doncellas complacientes en la China Imperial, todos movilizados por la terrible realidad de la muerte.

Hay mucho más sobre cada tema. Yo quiero ahora referirme a algunas observaciones sobre el cuerpo propiamente narrativo de este libro. Un lector que conozca los antecedentes con que su autor llega hasta este tomo identificará algunos rasgos de su mundo, como confesó a una periodista, Velasco escribe desde sí mismo, desde su proximidad a la ciudad de Guayaquil, a los sectores depauperados de nuestra sociedad, a una especie de orbe invisible al habitante privilegiado que pasa junto a él sin mirarlo. Es un mundo en el cual las alusiones a “la ciudad de los manglares” son estables, donde la naturaleza siempre es mirada y dicha en signos escuetos, lacónicos pero persistentes, en la mayoría de los cuentos, con rasgos de aire antiguo —sin embargo, en el último se avanza a una ciudad “cambiando de aspecto cada día, regenerándose como se leía en las vallas

cuadra a cuadra, porque antes estuvo degenerada, había dicho con ironía” (y se refiere al personaje periodista).

Las historias siguen brotando de sectores populares. Y las figuras son entes silenciosos, de reducida comunicación con el exterior, de estrecho espacio vital, como ese bebedor solitario del cuento “El paso de la noche”, que se encuentra con una prostituta vieja y es llevado al burdel para vivir dentro de él una experiencia de extraña combinación que dosifica lo carnal con cuotas de prédica y alusiones religiosas. Inclusive el joven que estudia literatura en New York del cuento principal —condición que lo arrancaría de la vida azarosa de nuestro pueblo y lo ubicaría dentro de una medida intelectualidad— arrastra consigo hasta la gran metrópoli la nostalgia por la ciudad del río y los avatares de vida estrecha y precaria.

Me impresiona muy bien la demostración de habilidad narrativa que representa las dos versiones de la historia de “El pintor y la modelo”. A primera lectura parece un homenaje a “La doble y única mujer”, de Pablo Palacio y una aguda utilización del importante tema de la binaridad humana. Pero de inmediato tomo otro rumbo interpretativo y exijo la superación del binarismo para plantear la compleja red de nuestra indescriptible constitución a la que puedo llegar, leyendo en los dos hermanos pintores y en las dos hermanas modelos, la unificación simbólica: todos somos uno y muchos. En el pintor contrahecho y mudo que lucha con su poder creativo y su deseo de plasmar a la modelo con perfección suena un eco de la masculinidad heroica: los héroes siempre son solitarios. Y si este libro puede seguirse leyendo —como intuyo, pero no he tenido tiempo de demostrar— como portador de una narrativa crítica sobre la masculinidad, yo aplaudiría el hecho como su mayor acierto.

A ratos entro en riña con la puntuación que utiliza Jorge Velasco para darle ritmo a su narrativa, en otro momento me sofoca una especie de detenimiento insistente en un mundo superado. En

este libro no hay puesto para los conflictos de la posmodernidad: el mundo globalizado, mediático y urgente de nuestros días no tiene cabida en sus historias. Será porque Guayaquil y el Ecuador entero también exhiben esas fases contradictorias en su realidad más inmediata y mientras su autor extrae su material de una de sus caras, yo estoy forzada a vivir en otra. Todavía no sé si para mi gusto y felicidad. Lo que sí puedo testimoniar es que este nuevo libro de Jorge Velasco llega para ensamblarse bien con todo lo anterior de su extensa obra, aunque no pueda decir si para superarla.

SUEÑO DE LOBOS

O UN INSOMNIO DE NOSTALGIA*

Las lecturas tienen fecha. No es lo mismo haber leído la segunda novela de Abdón Ubidia (Quito, 1944) en el mismo año de su circulación—1986—que en el presente, para escribir este prólogo. Las cualidades literarias de un texto tan ambicioso como *Sueño de lobos* siempre serán visibles. Pero lo que el tiempo me permite ahondar ahora es en la caudalosa sensación de nostalgia que aflora de sus páginas. A fin de cuentas, se trata de una novela de la nostalgia.

Una ciudad, un mundo

El escenario de esta novela no disfraza su identidad: la ciudad de Quito es recorrida por calles y barrios de tal raigambre y señas que cualquier lector ecuatoriano avisado no siente el lindero entre la realidad y la ficción. El mapa de la urbe va del pasado al presente de la acción para ratificar una visión cambiante de la vida, para insistir en que, tal vez, los espacios hacen al hombre. La mirada del protagonista o de los demás personajes atrapa con toda clase de sentimientos las vías de su estrecho recurrir, siempre narrado en los tonos dolorosos y contradictorios de la ligazón y el rechazo, de la identificación y la culpa.

* Prólogo a *Sueño de lobos* de Abdón Ubidia (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2007), pp. 7-17.

¿Acaso el barrio de La Gasca, por ejemplo, en el que vive Sergio no es una transposición obligada por los tiempos “de desarrollo” de la antigua Floresta de sus padres, es decir, esos recortes urbanos para la clase media? El drama interior tiene su marco adecuado: la tormenta existencial que se siente desde la primera página de Sueño de lobos está perfectamente situada en el escenario correspondiente.

Sin embargo, conviene precisar: no porque Quito nos muestre su faz múltiple —desde San Blas o San Juan, barrios del Centro Histórico al rostro multicolor del sector norte desarrollado con la inyección del petróleo de los ochenta— se congela en el exclusivo perfil y rasgos de una ciudad concreta. La elección de una trama que tiene vertientes diversas —la tensión de un robo a un banco, la amplia problemática de un mosaico de conductas humanas, el descenso a la hondura de la búsqueda del yo— sitúan la novela en la línea de las expresiones del mundo contemporáneo, de la urbe con pujos cosmopolitas y sus contrastes.

Para que esto suceda en el texto hay rasgos de minuciosa descripción como cuando el narrador hace ascender al Gavilán por los vericuetos de San Juan, o cuando el Patojo pasea su cojera por esa arteria del malvivir que fue la calle 24 de mayo, mientras en otros momentos el paisaje se hace con trazos líricos:

Afuera, el viento arriaba, como a un rebaño de animales de ultratumba, los cúmulos de una niebla perezosa que se arrastra por la calle húmeda (p. 31).

A ratos irradia el sol, como dicen los avisos turísticos, en la ciudad “de la eterna primavera” y en otros, el horizonte —cualquier horizonte— se cierra sobre la derrota de la condición humana, porque “cada cual metido en sus mundos dejaba correr los ojos vacíos por el paisaje de la ciudad” (p. 130) al constatar que esa ciudad es red y trampa.

Vidas oscuras

De los falsos éxitos políticos y sociales solo pueden emerger seres oscuros. Seres acorralados entre los llamados por un esquema de cotidianidad confortable y hasta lujosa y las estrechas realidades. Los dramas de la clase media y popular reciben atención en esta novela, muy bien singularizados en existencias específicas con historias propias.

El protagonista, Sergio, condenado por el insomnio a instalar la etapa pensante de su vida en las eternas horas del desvelo, es el más elocuente representante del desencanto, la frustración y la ira. En Sergio se concentran los signos del país. De Sergio brota la voz de quienes son capaces de percibir los zigzagues acomodaticios de los sobrevivientes, de los claudicantes y de los cómplices del sistema, pero que no hacen nada. Hay demasiada agonía síquica en este hombre producto del choque de dos generaciones: una infancia en la ciudad conventual con la carga de sus mitos y sus mentiras y el seudodestape de los años setenta entre hipismo copiado y afanes revolucionarios.

La infancia, vista desde la crudeza de este analista de la noche, es la edad en que se incuban las represiones, en que se ponen los límites, en que se aprende el lenguaje de la mentira. De la pérdida de la abuela y de la frialdad de los padres él emerge herido de ateísmo e incapacidad de amar, reconociendo que todo ello está escondido “en el desván polvoriento de un enorme malentendido” (p. 59), porque una vez reconocido el proceso de desasimiento cualquier intento de solución es tardío. Sergio concluye que “uno puede resignarse al silencio, pero a costa de congelar su corazón”.

La juventud universitaria con militancia izquierdista, la exploración del sexo, el conocimiento de las drogas, todo lo que marcó a la generación de los setenta explica la desilusión del protagonista, su vacío interior, su “suicidio” profesional al convertirse en empleado

de banco. Nueve años de matrimonio flotan en la incomunicación y el desapego. Su propia paternidad es una contemplación silenciosa del hijo en el que reconoce la gestación de dramas parecidos a los suyos. Sergio, nostálgico y nocturno, explorador forzado de bares y discotecas, adúltero ocasional, busca un camino de salida.

Como ocurre con las buenas novelas, los personajes configuran un tejido que no se justifica por el azar o la casualidad. Se vinculan entre sí por nexos de necesidad, de interés o de afecto. El grupo lumpesco integrado por el Gavilán, el Turco Antonio, el Patojo Gonzalo y el Maestro, deshila sus individualidades brotando de diferentes puntos del país, parecidos y diferentes al mismo tiempo, bloqueados por sus masculinidades acerbadas y monolíticas. Cada uno colabora en el lugar justo de una intriga novelesca que los compromete. Estos personajes, el Gavilán, lleno de rabia; el Turco, de evocaciones rediseñadas por la droga; el Patojo, de histrionismo para sobrellevar su minusvalía y el Maestro, de sus complejos de indio, son seguidos por el narrador y aproximados al momento cumbre. Oscuros como personas, claros y entendibles como recursos literarios.

Hilo de tiempo

¿Cómo está armada la novela? Aparentemente de manera simple. Un muy visible hilo temporal se desenrolla frente a nuestros ojos a golpe de fecha fija: a partir del 25 de diciembre de 1979, cuando Sergio empieza su primer monólogo del insomnio hasta el 6 de diciembre de 1980, cuando la resaca del festejo de la fundación de Quito es también la resaca moral y decisión final del protagonista, los hechos se van sucediendo a ritmo del entramado de los personajes. Una coda de cinco días en 1985, confirman la narración como obra cerrada, al decir de Umberto Eco.

Ahora bien, en ese lapso amplio cabe más del mero transcurrir de tres centenas y más de días. La desenvoltura de los narradores lleva a la analista colombiana María Dolores Jaramillo a sostener que “la novela es una galería de puntos de vista y fragmentos de la memoria que se cruzan y complementan”,¹¹¹ lo que da como resultado una red de trozos solo señalados con los nombres de los personajes para desarrollar en profundo perspectivismo la visión de cada uno.

Solo con Sergio se ensaya la primera persona del singular, en alternancia con un narrador en tercera focalizado en él. Su mirada crítica cae sin ambages sobre sí mismo y sobre el mundo, rastrea el pasado, desnuda sus verdades y abre la puerta de su loco intento de escapatoria en el asalto al banco. Así como también, tras el fracaso, solo puede optar por cerrarla sobre sí.

Sin etiquetas

Sueño de lobos no puede calificarse con una sola denominación. En la línea de las novelas urbanas de la década (ya habían circulado *El Rincón de los Justos*, de Jorge Velasco, en 1983, *Antiguas caras en el espejo*, de Francisco Proaño Arandi, en 1984, por dar dos ejemplos), la de Ubidia llegó en 1986 a ratificar la necesidad de literaturizar una visión macrocósmica sobre las principales ciudades ecuatorianas. Su novela corta *Ciudad de invierno*, incluida en el tomo *Bajo un mismo extraño cielo*, de 1979, anunciaba ya el tratamiento detallista, observador e inteligente de los intentos de modernización y sus consecuencias en los ciudadanos de una urbe como Quito. El tema se expansiona en esta nueva incursión y encuentra otras vertientes de desarrollo.

¹¹¹ María Dolores Jaramillo, “Abdón Ubidia: rostros y rastros de la ciudad”, en *Sueño de lobos* (Quito: Eskeletra, 2001), p. 358.

Por eso no puede usarse con ella un solo adjetivo. Novela urbana, sí, pero también novela policial, en la que se va armando con habilidad y previsión la realización de un delito, su desenlace. El crimen y el castigo, ahorrándonos el paso de la investigación y el juzgamiento, porque esos son obvios y no interesan a la trama. Novela existencial porque en tono autobiografista y revelador se ahonda en una psiquis, se construye una subjetividad en tensa relación con su contexto, en flagrante guerra con la historia y con la sociedad.

Novela gótica en vertiente de fines de siglo XX, donde la ne-grura se concentra en el alma y donde los simbolismos del lobo siguen siendo los del viejo lobo de los cuentos de terror: sin transmutación fantástica, pero lobo al fin y al cabo, hambriento de amor, de compañía, de comprensión.

Un asunto de poder

Precisamente por ser un texto con capacidades múltiples es que en *Sueño de lobos* podemos detenernos en otros territorios. En los complejos de la subjetividad por ejemplo, y más concretamente, en el de la subjetividad masculina. Un personaje masculino crece en su propio discurso y aunque jamás lo aluda, pertenece al mundo del poder solo por ser hombre. Quién que no se sintiera responsable de unas decisiones sería capaz de afirmar: “Si no tuviera deudas, si no tuviera que mantener a su familia, si pudiera librarse de su empleo, sería el hombre más inofensivo del mundo. Quién sabe si iría por lejanos caminos con su mujer y su hijo, sin molestar a nadie, comprobando sus razones y aprendiendo con ellos otra sabiduría, otro modo de existir” (p. 95). Rol y poder al mismo tiempo. El agobio del sustentador de una familia —por cierto, fundada, en el poco pensado arrebató de la primera juventud— podría tomarse como

una rebeldía al rol impuesto al varón. Pero la decisión de “ir... con su mujer y su hijo” puede entenderse como una expresión del acostumbrado ejercicio del poder masculino que hasta tuvo bases en los códigos de leyes que obligaron a la mujer a seguir al marido allá donde él tuviere o quisiere moverse.

Sergio se debate entre los entresijos del matrimonio estancado, nos cuenta una aventura con una compañera de trabajo cuando “no amó menos a su mujer por amar a esa muchacha” (p. 158) en la repetida dualidad masculina que lo impele a “su ansia de vivir a plenitud” (p. 159). Este enfoque confirma esa “extraña combinación de poder y privilegios, de dolor y carencia de poder” (p. 1) con que se ha armado el mundo y que es, según Kauffmann “la historia secreta de la vida de los hombres”. Sergio lleva adelante un plan que de hacerse realidad produciría dinero, pero lo convertiría en un delincuente, en un perseguido y arrastraría indefectiblemente a su familia en ello.

Su movilidad entre las mujeres es propia del mundo patriarcal que puso una impronta en el comportamiento masculino. Si desde la infancia buscaba lo que había debajo de las faldas de las niñas, como actividad oculta que deja el sabor del pecado, había ya puesto el pie por el sendero de la vivencia de una sexualidad duplicada o multiplicada que recorre cuerpos de mujeres distintas. El matrimonio no detiene esa conducta, a fin de cuentas “el amor y el anhelo, el apoyo y la desilusión, permiten el desarrollo de una psique genérica”.¹¹² Sergio es un varón. Sergio encarna su género y lo vivencia en todas sus dimensiones sin ningún resquebrajamiento, sin ninguna “feminización”, es decir, sin hacer un puente hacia otros valores que rompan el monolito de lo arquetípicamente masculino.

Creo que el precio de encarnar en el esquema prefijado por el género es el dolor. El silencioso dolor del hombre, de este Sergio

¹¹² M. Kauffman, p. 8.

insomne, del iracundo Gavilán, del menoscabado Patojo. Todos sufriendo enormemente sin poder expresarlo, convirtiendo sus heridas en golpes a los demás (y cada uno cuenta con una mujer que está más abajo que sus propias derrotas, a la que se puede dominar, despreciar y abandonar). ¿Cómo expresar que se sufre si quienes confiesan sus dolores son las mujeres? Eso sería “feminizarse”.

El fallido asalto al banco es un desesperado intento de hacerle un hueco al poder. Las intenciones de Sergio simbolizan mucho más que apropiarse fácilmente del dinero que resolvería los problemas de su estrechez cotidiana. Es su arremetida de exizquierdista al sistema opresor, es su bombardeo a la institución responsable por excelencia del diseño económico mundial donde un grupo reducido decide la vida de la mayoría. Consiguió crear, aunque sea momentáneamente ese espíritu de cuerpo que caracteriza a los grupos de hombres, entre cuatro o cinco desesperados y los sostuvo en un sueño de seudos héroes. Tal vez valga crear, entonces, que

la masculinidad tradicional continúa existiendo porque en un momento de cambio social rápido ofrece a los varones una posibilidad de autoaceptación y de socialización que continúa siendo importante, ya que a través de la relación con los similares se fortalece la autoestima mediante el entendimiento de pertenencia grupal. La identidad masculina es grupal.¹¹³

Nostalgia, desencanto, soledad, contradicción. En *Sueño de lobos* se cifran los síntomas de una etapa y de un país. Y en mi reciente lectura aprecio, también, las luchas interiores en el mantenimiento de la masculinidad.

¹¹³ Oscar Guash, “Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad”, en *Hombres: la construcción cultural de la masculinidad* (Madrid: Ediciones Madrid 2003), p. 122.

Bibliografía

- Ubidia, Abdón. *Sueño de lobos* (Quito: Eskeletra, 2001).
- Jaramillo, María Dolores. “Abdón Ubidia: rostros y rastros de la ciudad”. En *Sueño de lobos* (Quito: Eskeletra, 2001).
- Guasch, Oscar. “Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad”. En *Hombres: la construcción cultural de la masculinidad* (Madrid: Ediciones Madrid, 2003).
- Kauffmann, Michael. “Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres”, en *Género e identidad: ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (Bogotá: Tercer Mundo, 1995).

MIENTRAS LLEGA EL DÍA O EL RESCATE DEL PLACER DE LEER*

Introducción

Quiero empezar confesando mi larga relación con la novela. Desde la instancia de la lectura ávida, devoradora —aquella con la cual se reemplazaba un contorno gris con un ámbito exultante colorido en la compleja adolescencia— hasta la lectura analítica exigente, con lápiz en la mano, que deja abierto el camino hacia el trabajo intelectual de ordenamiento y racionalización de las impresiones. Y debo mencionar una instancia de estudio y reflexión sobre los procesos narrativos y sus estructuras resultantes, justificada en una cátedra universitaria. Lo cierto es que leo y analizo novelas con frecuencia (a pesar de que prefiero el verso), combinando en un entramado de múltiple motivación las razones de tales acercamientos.

En la medida en que han pasado los años —y las novelas— he ido experimentando un menoscabo del placer de leer, una reducción del entusiasmo, una multiplicación del “es buena, pero no me gusta”, que pronunciaba entre amigos y alumnos después de la lectura. Se lo he atribuido al exacerbamiento del espíritu crítico, a la proliferación de las “teorías que instrumentalizaron la mirada, a la agotadora carga del metalenguaje analítico que distanció tanto al lector especializado —que es el crítico— del lector común, ese lector que es el destinatario preferido del escritor: aquellos que

* Se publicó en *Revista Nacional de Cultura* No. 2 (mayo 1994): 33-40.

deben comprar y leer los libros, buscando entretenimiento, la más pura fruición. Añoro, entonces, la etapa adolescente que practicó lo lúdico, lo evasivo, el solidario sinfronismo con un autor, a costa de habitar con placer el mundo que me regaló cada novela.

Todas estas palabras para explicar mi óptica de lectura y de este comentario: desasida en lo posible de la especialización analítica, me he reencontrado paradójicamente con el placer de leer a través de una novela tan conscientemente elaborada como es *Mientras llega el día*,¹¹⁴ de Juan Valdano. Y si estas impresiones comprometen demasiado mi subjetividad, se amparan en una específica coyuntura de saturación académica y de búsqueda de perspectivas más frescas desde las cuales pueda recuperar el desparpajado gusto de leer.

Situación de la novela ecuatoriana de hoy

En los últimos años la narrativa ecuatoriana ha preferido el cuento. Los escritores maduros —Raúl Pérez, Abdón Ubidia, Iván Égüez, tres nombres para ejemplificar— a pesar de tener novelas en su haber literario, acusan mayor cultivo del relato breve. De los talleres de las diferentes ciudades ha emergido una pléyade de autores que se ha dado a conocer con colecciones de cuentos. Pero en el año 1989 vino la Primera Bienal de Novela Ecuatoriana y se produjo una revelación: cuarenta y tres participantes calificados mostraron un silencioso trabajo con el género que requirió de ese detonante para salir a la luz. Mi presencia en el jurado de tal concurso me permite opinar sobre el fenómeno en su conjunto y sobre las obras que se destacaron. Hubo de todo: desde relatos desiguales, desconocedores absolutos de la estructura novelesca, hasta piezas completas. Las nueve finalistas —siempre entendí que eran futuras publicacio-

¹¹⁴ Juan Valdano, *Mientras llega el día* (Quito: Grijalbo, 1990).

nes— pusieron sobre la mesa la constatación de la existencia viva del género. También debo recordar que, en el mismo año, el Concurso Aurelio Espinosa Pólit, de la PUCE, hizo convocatoria de novela y obtuvo diez participantes; la ganadora fue *Azulinações* de Natasha Salguero. La temática, calidad y ubicación de todas esas obras, —y de las que han nacido al estímulo de las otras dos convocatorias de la Bienal— en la línea evolutiva del género, serían materia de interesante estudio para la historia y crítica de la narrativa ecuatoriana.

Mientras llega el día —que concursó con el nombre de “Un grito al final de la noche”— consiguió el puesto de la primera finalista en la mencionada Bienal.

El género novela

La novela es un género que tiene historia. Ya en el mundo griego tuvo carácter de lectura peligrosa porque exaltaba los ánimos y volcaba sobre la realidad. Mas fue Cervantes quien le dio esa posibilidad de “contener el mundo”, ese rasgo de receptáculo de lo relativo y lo ambiguo, inaugurando con ella una forma de conocimiento. En las últimas tres centurias la novela fue ensayando paulatinamente un lenguaje liberador, mientras a la ciencia le ocurrió lo contrario. Con las mismas palabras con que la literatura quiere romper las barreras de los dogmas, de las definiciones, de las teorías, la ciencia y la técnica elaboraron un juego de conceptos parcialmente útiles, en la medida en que son rebasados inmediatamente por la realidad. En la novela parece haber cabida para todo: para la Historia —como en el caso de *Mientras llega el día*, centrada en los hechos del 2 de agosto de 1810 en el Ecuador—, para la descripción social —las páginas en que se escriben los olores del Quito de la época dicen tanto como un informe sobre la insalubridad colonial— y también para la vida emocional, para las insondables sensaciones y para la

esperanzada metáfora futurista, más alentadora que los diagnósticos de ideólogos y políticos.

Y —también en esta cercana experiencia de leer una novela— *Mientras llega el día* me devolvió el gusto por la anécdota, movilizó solidaria simpatía por su protagonista Pedro Matías Ampudia, así como odios encendidos por el Coronel Bermúdez y su horda de arrasadores... Mas, detrás de amores y rechazos —la emoción es una manera de captar la realidad— la conciencia no puede dejar de interiorizar una problemática multiforme: el mal gobierno, las iniciativas libertarias, el mestizaje ecuatoriano, la situación de los indígenas, la soledad de conocimiento, la fidelidad a los ideales...

Dice Milan Kundera que la sociedad moderna progresa acompañada de un proceso de reducción: de la vida individual, de la Historia que internacionalmente se olvida o se deforma, de la vis social que se reduce a vida política; en este panorama “la razón de ser de la novela es la de mantener la vida permanentemente iluminada y de la de protegernos contra el olvido del ser”.¹¹⁵ Idea que bien vale para saludar a la novela de Valdano ya que le reconozco, de entrada, ese primer objetivo.

La obra en sí

a) *Anécdota*

Con *Mientras llega el día* estamos frente a una novela cuidadosamente elaborada. La exactitud de una estructura de hegemonías arquitectónicas e ideológicas apabulla al estudioso. Pero el lector ese espíritu vivaz y espontáneo que quiero salvar —se sumerge en una historia caudalosa, que desde un núcleo esencial de acontecer desmiembra

¹¹⁵ Milán Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1987).

cantidad de ramificaciones, sin perderlas jamás—. Se arranca el 25 de julio de 1810, cuando apresados algunos de los participantes en el intento independentista del año anterior, se espera su condena a muerte. El ideólogo del grupo, Pedro Matías Ampudia, libre todavía pero sintiendo cercana la captura, arrastra por las calles y barrios de Quito un intento de huida que se convierte después en lucha por la liberación de los discípulos y por el proyecto de la Independencia. La historia se cierra el 2 de agosto con el ataque a los cuarteles y la revuelta popular.

Nueve días de Historia, en realidad, nueve días de ficción. Ya abundó la historia oficial en la crónica de esta gesta exageradamente loada como expresión de un espíritu liberatorio y republicano que estaba lejos de sentirse en aquellos días. Es admirable que este trozo de vida, vigorosamente colorido por un novelista, coincida con la equilibrada versión de la nueva Historia del Ecuador: fue el intento del sector criollo de arrebatarse el poder de sus padres chapetones. Los protagonistas del movimiento son discípulos de Espejo, pero se mueven en la contradicción de las ideas iluministas y las ambiciones de la clase. La literatura hace posible que en ella aparezcan, con rostro y lenguaje propios, quienes para la Historia son meros nombres; nos permite apreciar desde el hecho sangriento hasta la cotidianeidad; desde la ambición política de los oportunistas criollos hasta la devastación truhanesca de la tropa.

Entonces, los hechos se entretejen en un entramado que vincula todos los elementos del acontecer. Si tuviéramos que organizar ese gran todo que avanza de manera conjunta en la novela, una perspectiva de ordenamiento que podría adoptarse es la ubicación social de los personajes: el Presidente de la Real Audiencia de Quito, seguido por Bermúdez, militar en Jefe del Real de Lima, y los colaboradores españoles. Se mantiene cerca una serie de criollos adeptos a la realeza, que apuntan hacia el nivel social más alto. Hay un pasaje en el cual confluye el juego de fuerzas de esta tríada:

mientras la nobleza criolla adula al anciano y ridículo presidente de la Real Audiencia, a su vez sufre el desprecio del coronel Bermúdez, quien se siente superior a ella por haber nacido en España.

Ratifican la ubicación de segundo nivel los criollos marginados por su condición de rebeldes, los personajes Manosalvas, Quintanilla, Carmelita Manzanos, Pedro Matías Ampudia (el protagonista).

El tercer nivel está integrado por artesanos y trabajadores que secundarán a Pedro Matías en el esfuerzo por liberar a los presos políticos.

El cuarto nivel está constituido por elementos de la más rasa extracción popular: Candelaria, la alcahueta, que reúne una cohorte de colaboradores entre fisgones y prostitutas, y el indígena Julián, quien tiene el encargo novelesco de vincular al indio a la lucha “libertaria”.

Así, cada hecho tiene su actor; los personajes se mueven a través de relaciones de complicidad, aceptación o rechazo, en permanente movilidad, creando un dinamismo acelerado que se constituye como puntal de la novela (el autor la identifica como novela de acción). En ese dinamismo de evidente carácter cinematográfico sobresale el Capítulo 6, trozo 17, de extraordinaria habilidad narrativa: la muestra del saqueo de la ciudad de Quito por parte de la soldadesca del Real de Lima —al mismo tiempo que Bermúdez persigue al cura Coloma y el criado Melchor a la vieja Candelaria— se hace con alternancias y entrelazamientos de perfecto ritmo y unidad.

b) *Personajes*

La construcción de personajes es esfuerzo especial del género novela: representan el espacio de la búsqueda del yo en la medida en que cada uno que se invente contiene algo de la persona humana por reflejo o por antítesis, por condensación o simbolización. Juan

Valdano acusa la siguiente elección: su principal fuente es la Historia misma: entonces, Eugenio Espejo, con su arrogancia iluminada, y el Padre Juan Bautista de Aguirre, con su cortada pronunciación costeña —rasgos que tomo para ejemplificar, pero ostentan otros muchos— son seres vivos, latientes en esas páginas. El primero, compañero y después maestro Pedro Matías Ampudia; y el segundo, maestro de ambos, ayudan a configurar indirectamente la personalidad de Ampudia, ser imaginario donde sí se concentra la creatividad del autor.

Otros personajes son recreación figurativa de identificables nombres del pasado nacional: El Conde de Montejó, decrepito elemento de un poder también en decadencia, está tomado del Conde Ruiz de Castilla, Presidente de la Real Audiencia de Quito; el Cornel Bermúdez, máscara de la mediocridad y ambición españolas, es el Coronel Manuel Arredondo, jefe de las fuerzas realistas; Merizalde, el fiscal peruano que esconde un complejo mestizo, es el Dr. Tomas Arechaga, quien en el juicio a los conjurados de agosto pidió la pena de muerte para 46 ciudadanos. Los blandos y contradictorios Manosalvas y Quintanilla, prisioneros y sacrificados elementos de la fugaz Junta Suprema de 1809, son los Morales y Quiroga de la crónica ecuatoriana: todos estos personajes están contruidos a la luz de una inteligente comprensión de la conducta de los hombres: la lucha interior, el oportunismo, las debilidades de carácter, el peso de los ideales.

Los hay, por último, que provienen exclusivamente de la libertad creadora del autor para levantar este gran mosaico —y que son, para mi gusto, los mejores—: ese Pedro Matías, intelectual consciente de su papel social, pero al mismo tiempo tocado por las flaquezas del miedo, la soledad, el deseo de ser amado, la vacilación en las respuestas —al menos, frente a Julián, el indígena—; este indígena, cuya capacidad de discernimiento queda justificada al haber sido educado por Fray Pablo Espejo, hermano del prócer, es

figura preponderante y clave en su representatividad. Está allí para demostrar que el indigenado no figuró jamás en ningún proyecto de redención social de la época y para probar que tanto en un gobierno español como un uno criollo, la situación del indígena quedó inalterable. En su boca el narrador pone la lapidaria sentencia de que en un nuevo gobierno sería, para la clase indígena, “el último día del despotismo y el primero de lo mismo”.

Candelaria, la vieja alcahueta, saludaba desde los epígrafes con las palabras del Arcipreste de Hita para la Trotaconventos del siglo XIV, es también logro sobresaliente, más que nada en su discurso de maestra hechicera sobre la doble materia del ser humano, sobre el vivir y el pecar: sabiduría popular del más inextricable mestizaje.

Pero hay un personaje que no debo omitir para ser justa con esta estructura de tan rico cuño: ese es el pueblo. A la insistente mención de él parte de Pedro Matías Ampudia, tanto chapetones como criollos reaccionan de la misma manera: es la chusma, la canalla insolente, la pobretería de los barrios, la gente de medio pelo, que solo sirve para realizar los mas bajos menesteres y tiene que ser gobernada con mano dura. Pero de esa gente minusvalorada (un tabernero, un escultor de oficio, un sacristán) consigue el protagonista sus más fieles colaboradores para el rescate de los prisioneros; esa gente dejó memoria de la revuelta de los Estancos (1765); esa gente de la cual el coronel Bermúdez reconoce que “no es mansa ni sufrida”, como la de Lima o Bogotá. Verdadero personaje colectivo, para él, Valdano encuentra la palabra precisa en la copla anónima que abre la mayoría de las divisiones externas de la obra, de tal manera que cuando dicen:

Tiranos fueron los godos
los patriotas son lo mismo.

Copla de la época de la Independencia, dejan para la posteridad la huella de la inmediata e inteligente comprensión de su tiempo.

c) *Espacios*

El estudio de la estructura espacial también es fuente de copiosos significados. De allí brota la seriedad de un esfuerzo de reconstrucción ambiental que está apoyado en minuciosa investigación; el Quito colonial es una estampa fidedigna, con esa “carnalidad —para llamarla con vigor— que solo puede darle a una descripción el lenguaje literario. Las calles y barrios —San Francisco, San Juan, San Blas, San Roque— los templos de la Compañía y San Francisco, la Biblioteca y el Convento de los jesuitas, son recintos de vida y muerte según se los mire y permiten al narrador un despliegue de descripciones coloristas que convierten a esta novela en magnífica información para los sentidos.

d) *Lo original*

Por eso se da lo que podría llamarse una notoria paradoja; siendo esta una novela de ideas, ideas que se expansionan tanto en el solitario discurrir de Pedro Matías como en los fragosos diálogos de intercambios conceptuales (véase la clase de física de Juan Bautista de Aguirre, donde disputan el pensamiento oscurantista de Murillo con el ilustrado de Espejo; o la discusión en el presidio de Ampudia y sus discípulos sobre los derechos humanos y las luchas políticas). Es también un relato sensorial cargado de imágenes de todo tipo que hacen de la lectura el puente para la recreación imaginaria más completa.

Así Quito y su gente cruza por esas páginas principalmente como realidad visual: son impresionantes las descripciones de con-

junto: el altar de la Compañía; el pabellón del convento convertido en hospicio, con todo su contenido de enfermedad y miseria humanas; pero es también dato para la pituitaria cuando se nos dice que calles y casas están “cargadas de miasmas” y, en otras páginas, se recorren cerrojos, chirrían los goznes, vibran los cristales, en logrado inventario de sonidos. Síntesis de cuán sensorial puede ser el testimonio de la realidad es el capítulo donde se narra y describe la fiesta de los toros en la Plaza Grande.

¿Quién cuenta es novela? Como tenía que ser —dada su extensión— no es una voz única, monocorde. Es verdad que prima el punto de vista dominante de un narrador conocedor de toda la trama, pero éste se alterna con discursos en primera persona de personajes importantes: Pedro Matías, Julián, Bermúdez; con la carta del inglés Spencer —secretario del Presidente de la Real Audiencia de Quito— a sus contactos masones en Nueva Granada; o con relatos focalizados en diferentes y variados personajes. Es un acierto que un subcapítulo tan importante como el penúltimo —donde se concentra el relato del ataque al cuartel— se haga desde la perspectiva de un personaje popular y muy secundario, como es Petita, la mujer del tabernero y hermano del paje de Manosalvas, apresado con su señor. Se consigue entonces, que desde una rama muy distante se avance hacia el núcleo de los hechos.

e) *Puntos débiles*

No sería completa esta revisión si no manifestara que me parece débil el tratamiento del tema amoroso en la novela. Que el amargado sesentón, que es Pedro Matías, se vincule en apretado lazo amoroso con la joven y bella Judith Rodríguez —hija del maestro pintor del cuadro sobre el Purgatorio que adornará la Iglesias de la Compañía— después de que se cuentan sus vidas en fortuito encuentro, es poco convincente. Y, el diálogo —antes fluido o sesudo, según los casos—

en esa escena se torna esquemático y formulístico. Esa Judith, de nombre cuyas resonancias son aprovechadas para la anécdota, —será la capturadora de Bermúdez utilizando la seducción— es personaje endeble, con feminidad de conducta y lenguaje arquetípicos. Sin embargo, de no ser por este enlace, el amor pasional habría estado ausente de la novela.

Debo decir, también, que siendo la estructura de esta obra —primer pilar fundamental del género novelesco— un sólido edificio de unidad y dimensiones catedralicias, el discurso —segunda columna sostenedora de la obra— no siempre alcanza igual perfección.

f) *Novela con puesto definitivamente ganado*

En *Mientras llega el día* hay mucho más de lo que he descrito. Intencionalmente dejé fuera la interpretación al sentido del conjunto, el análisis del proyecto arquitectónico y simbolizante que desarrolla. Ya lo hicieron Julio Pazos —parte de su trabajo fue conocido en Guayaquil a través del *Expreso*— y Michael Waag, el día de la presentación en Quito, y el mismo autor, que ha redactado unas apostillas a su novela, lo explica con lujo de precisiones. Pienso que si esas apostillas se publicaran, deberían conocerse solamente después de leída la novela. El lector no debe renunciar al placer de la lectura sin direcciones, al movimiento libre de su propia fantasía y a su derecho a los personales descubrimientos. Nadie debe conducir su bucear en los hechos y en los sentidos porque solo cada ensayo de libre índole es el que puede probar la polisemia inagotable del texto literario.

Otra consecuencia inmediata de esa lectura libre son las asociaciones, las proximidades entre una obra y otra, que afloran a la mente para confirmar la intertextualidad que hace de la literatura un gran y único libro. Por eso he visto a esta novela enriqueciendo la línea de otras como *Maria Joaquina en la vida y en la muerte* de Jorge Dávila y de *Pájara la memoria* de Iván Egüez, principalmente, novelas

que acompañan el despertar de la ciencia social en el Ecuador, en el ánimo de redescubrir y redefinir un pasado enterrado entre los oropeles de la exaltación y chovinismo, que escondió o deformó los hechos para entregarnos una Historia de bambalina. Con novelas como *Mientras llega el día*, maduraremos hasta aceptar en los términos adecuados nuestro mestizaje, creceremos hacia la construcción de un gobierno justo, abonaremos el terreno necesario para saber quiénes somos a costa de tener claro cómo hemos sido

TRAS LAS HUELLAS DE ODISEO, JUAN VALDANO*

Me siento vinculada a la obra de don Juan Valdano (Cuenca, 1939-Quito, 2021) desde hace mucho tiempo. Tengo en la memoria la noche en la que presentamos en Guayaquil, en el salón de la Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas, su muy famosa novela *Mientras llega el día*, en 1990; también me cupo el honor de poner mi palabra la tarde del nacimiento a la circulación de la novela *El fuego y la sombra*. Me he apoyado para mis clases en sus estudios y ensayos. Me constituye un recuerdo alegre haberlo invitado a la Feria Internacional del Libro de Guayaquil de hace dos años para que compartiera palabra con la gran Margo Glanz, escritora mexicana. Estas menciones las hago para ratificar una gustosa proximidad con el pensamiento y expresión de mi buen y admirado amigo.

Constatar que en estos tiempos tan abrumadores —enfermedad, reducción, inmovilidad— la mente de Juan ha estado más activa que nunca me representa una inyección de optimismo, un modelo a seguir. El Ecuador tuvo que encerrarse y Juan se puso a escribir, aunó a lo largo de varios meses del año pasado —las piezas del conjunto que responde al título *Tras las huellas de Odiseo*, están fechadas— todo lo que es él: un caudaloso acervo clásico sobre la que se levanta un talante reflexivo para el cual muchas de sus referencias

*Texto leído en el tributo que la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL), le rindió al escritor y académico de número Juan Valdano el 18 de mayo de 2021. Acto realizado en modalidad virtual.

de lecturas afloran con naturalidad; una fluida capacidad de contar historias tan poderosa que en esta ocasión brota de un yo testimonial que mira la realidad y se inserta en ella, una prosa transparente pero no por eso débil.

¿Acaso este libro es idóneo para mostrar los frutos intelectuales de la cúspide de una vida?, me pregunto. La naturaleza híbrida que Carlos Pérez bien identifica en el prólogo parecería la opción de la síntesis de los muchos caminos literarios que se han transitado a lo largo de una proficua vida literaria. En las ficciones destiló los sabores de la libertad creativa tanto en cuentos como en novelas y esa impronta está visible cuando Valdano orienta la pluma del paisaje al personaje, del perfil histórico —ese Sócrates que se sienta en las gradas del templo de la diosa Deméter— al hombre completo que su imaginación concibe. Hay humanidad que pasea, come, bebe y cuestiona en el interesante encuentro del personaje Valdano con el estudioso órfico Torcuato María Pacelli, hay diálogo buceador en esa vertiente de la cultura clásica y una salida mágica a las posibilidades desconocidas de la vida. Todo esto que vemos en “Sicilia” ubica al texto como un auténtico cuento independiente que puede figurar en este libro como en cualquier otro.

Tras las huellas de Odiseo aprovecha la vocación trashumante de Valdano. Si bien apunta a un viaje específico que sitúa en octubre de 2019 para reeditar parte del mítico desplazamiento del héroe griego, salpican el texto las huellas de otros viajes. Hay un implícito estímulo a ese ejercicio de educación que ha sido siempre recorrer territorios ajenos, mientras más distantes más deslumbradores. Práctica que solo puede ejercerse desde el aventurerismo juvenil —tiempos de estrechez y reducción— hasta los privilegios de otras etapas de la vida. Con la mente alimentada por *La Odisea* y toda la cultura clásica no será poca cosa, tal vez el mayor placer de una vida, retrotraerse a las andanzas consumidas primero en la lectura.

Nuestro autor ingresa a conciencia en uno de los temas eternos de la literatura, el del viaje, para poner junto a las grandes piezas una recreación personal que halla su originalidad en su carácter de texto híbrido y su poder de sintetizar referencia con testimonio: los clásicos contaron y pensaron, Valdano revisa, glosa y actualiza desde un confesado “humanismo liberal” que no está teñido ni de conservadorismo ni de nostalgia sino de fe en la condición humana que elabora pensamiento, ciencia y tolerancia. Y para ello hay que mirar, leer y pensar, acciones a las cuales aumentando el verbo escribir, cifran la vida de nuestro amigo Valdano.

Leyendo *Tras las huellas de Odiseo* reparamos en cuán descendientes somos de las culturas grecolatinas. El autor nos recuerda que ambas ingresaron por vía española en nuestros genes psíquicos (lástima, digo yo, que se hayan superpuesto a la fuerza a los elementos también ricos y multifacéticos de nuestras culturas madres) y los latinoamericanos no podemos prescindir de esos profundos antecedentes culturales. Que cada ciudadano clarifique el valor de sus ancestros sería una tarea de una educación equilibrada. Pero debo admitir que yo misma recibí primero mucho más de Occidente en mi propio crecimiento educativo que de los preciosos frutos de las culturas autóctonas, a los que tuve acceso mucho después.

En todo caso, Homero y sus poemas épicos estuvieron allí, vuelven a aflorar revisitados en este libro. Con fragmentos de *La Ilíada* y *La Odisea* se siguen asuntos que vuelven a brillar en la memoria lectora bajo la prevención de que el sistema de valores que exhibe proviene de una sociedad aristocrática y arcaica periclitada ya en tiempos de Homero (más todavía, digo yo, hoy identificamos rasgos con los cuales no podemos concordar: el honor no se salva matando, Tersites, soldado raso, que replica a Odiseo en las playas de Troya sobre la injusta distribución del botín tiene razón, Telémaco, silenciando a su madre Penélope es machista). Valdano

reescribe aspectos: Odiseo atrapado por Circe, Odiseo desafiando a las sirenas, Odiseo saturado del amor de la ninfa Calipso y anhelante de su “verde y humilde Ítaca”, como diría Borges, Odiseo captado por la voz de Agamenón que en el Hades le aconseja desconfiar de su esposa.

Tengo mi capítulo favorito, tal vez por una coincidencia personal. Acababa de consumir *Eros, el dulce amargo o poética del deseo* de la poeta canadiense Anne Carson cuando me di con “Del amor y la nostalgia” en este libro. La palabra viva de Valdano se tiñe de particular sabiduría para interpretar los vericuetos del amor desde fuente griega —Safo, por supuesto— hilándola con la reflexión contemporánea de Carson en “un hondo sentimiento de falta”, idea por la que pasó Platón y para la que encuentra en Octavio Paz apoyos y coincidencias.

Ese y el cuento “Sicilia”, que ya mencioné, son textos especialmente significativos de este libro, cuyos capítulos se pueden leer de manera independiente y en el orden que se desee. No hay duda de que cada experiencia y cada idea puede generar literatura, así nos lo demuestra Juan Valdano, así como nos recuerda la vieja idea de que todos los libros se conectan entre sí de manera inagotable para formar parte de una biblioteca infinita.

Daniel Mendelsohn y una odisea

Quería recordar también que hace dos años leí *Una odisea: un padre, un hijo, una epopeya*, el libro de Daniel Mendelsohn en editorial Seix Barral, que relata en 400 páginas fulgurantes la peripecia de leer a Homero en un seminario al que acude una docena de estudiantes de griego y un oyente particular: su propio padre, un matemático jubilado poco amigo de las efusiones sentimentales y al que Ulises no

le cae simpático. También en esa novela se recorre en un cruce la pericia de Odiseo, pero el énfasis está puesto en ahondar la relación padre-hijo entre el autor de autoficción y su especial progenitor.

Confirmación de la tesis de que los libros se interconectan entre sí.

LOS CAMINOS SON UNIVERSALES*

Hubo un tiempo en que la literatura ecuatoriana defendió a rajatabla que la narrativa que pudiera brotar de un escritor nacional tenía que mostrar paisaje, problemática y habla del medio nativo. Eso era estar comprometido con la realidad —siempre tan injusta con los sectores desfavorecidos del país— y era demostrar el sentido ético de la escritura. Habían despreciado el cosmopolitismo de los modernistas, acusándolo de evasionista; igualmente se habían marginado las expresiones vanguardistas. Décadas después se recuperó la libertad de habitar y escribir sobre cualquier mundo posible.

Leonardo Valencia fue uno de los que rompió con el fardo de la tradición realista. En su libro *El síndrome de Falcón* (2008) reflexiona sobre la falta de límites de la imaginación y hace un llamado a acercarse a territorios universales, abiertos por una pléyade de escritores del mundo entero. Lo nacional es una voluntad de la psiquis y una raigambre emocional que no ancla la pluma de los creadores.

Este escritor guayaquileño nacido en 1969 es el ejemplo de lo que significa seguir una vocación hasta sus últimas consecuencias. Dejó pronto sus estudios de Derecho —solo llegó a una licenciatura— para abrirse camino con la escritura: publicidad primero, cierto periodismo y crítica cultural, mientras hacía estudios de literatura hasta conseguir, en Barcelona, un doctorado en Teoría de la Literatura. Su obra creadora apuntaba a la narrativa, a esos “dos siameses que comparten el mismo riñón”, como sostuvo Roberto

* Prólogo a *La luna nómada*, de Leonardo Valencia (Quito: Santillana, 2019), pp. 13-16.

Bolaño al hablar de la novela y el cuento. Con *La luna nómada* (Lima, 1995, Guayaquil, 1998, 2004, 2011; y así sucesivamente) ensaya el concepto de libro progresivo, siempre cambiante, que obliga a sus fieles lectores a esperar novedades en cada edición.

Precisamente la movilidad, el carácter nómada de la condición humana, es el rasgo más presente dentro de la narrativa amplia y ambiciosa de Valencia, que parece romper cualquier frontera geográfica y cultural para ahondar en actitudes y problemáticas de profunda humanidad.

Siempre interesado y vinculado con Ecuador (y con Italia, su cultura materna), Valencia, radicado en Barcelona, regresa cada año al país a cumplir tareas universitarias y a involucrarse activamente en el panorama de las letras nacionales, porque su palabra de estudioso también es muy valorada. En Barcelona mantiene el Laboratorio de Escritura, instancia para practicar la escritura con guías y orientaciones múltiples.

Como él mismo lo testimonia, de dos cuentos contenidos en *La luna nómada* surgieron sus novelas: *El desterrado* (2000) de “Peligro para caminantes” y *El libro flotante de Caytran Dolphin* (2006), de “Belfegor” (ambos contenidos en esta colección), largos relatos que han recreado con minuciosidad atmósfera y psiquis de personajes.

La elección de narradores en primera persona es dominante en Valencia. Como si la perspectiva personal situara un ángulo fijo en la mirada, al mismo tiempo que ingresa en cuadros ambientales y recrea diálogos que escucha con sus propios oídos, el personaje que cuenta la historia visita territorios, los mide con medida y los recorre a paso lento para permitirle al lector la misma experiencia. Véase de manera especial en el cuento “El demonio de Palestrina”.

Algunas veces los escritores han confesado que su patria es el idioma. Vale recordar esta idea a la hora de observar el flujo estilístico de esta colección de cuentos. El español es lengua rica, flexible y potente en ellos, como si construir mundos imaginarios

exigiera una coherencia indispensable con el decir de una época: así “La trama de Montoya” y “La bruma” ostentan una selección léxica que refuerza su ambientación en momentos históricos pasados. Por lo demás, el autor narra con una serena constatación de la fuerza del lenguaje.

Una sorpresa permanente para el lector radica en los finales de los cuentos. Jamás son previsibles, nunca podemos jugar a los detectives literarios que se anticipan a descubrir la verdad de un cierre. Giros inesperados, ironías, ideas que llaman a completarse proponen una de las atracciones mayores de la narrativa contemporánea: la construcción del sentido del texto, que como la invitación al nomadismo supone movilidad, fluidez.

Si es cierto que la literatura solo proviene o de la vida o de otros libros, Valencia elige en varios casos unas referencias literarias monumentales; en “Insuperable capítulo seis”, expresamente basado en la mayor novela de la lengua española, *Don Quijote de la Mancha*, el juego ingenioso de referencias desfila por los capítulos de ese número de diferentes novelas de todos los tiempos, como si entre ellos hubiera una hermandad secreta —en palabras del narrador personaje que es un avezado lector—, que permite que sean leídos desde la numerología. La herencia borgeana de este cuento es indiscutible, porque en su fondo resuena “La biblioteca de Babel” y otros textos del escritor argentino.

“El demonio de Palestrina” indaga imaginariamente sobre un pueblito italiano en las cercanías de Roma, porque en el pasado recibió la visita de los hermanos Thomas y Heinrich Mann —ambos, importantes escritores judíoalemanes— y allí crearon obra literaria. Más que nada Thomas, que escribió numerosas páginas de *Doktor Faustus*. Para la imaginación del narrador-personaje de este cuento, se hace necesario precisar el lugar donde se hizo el pacto entre el protagonista —esta vez un músico alemán— y el demonio. La misma novela es un eco de una leyenda de fines de la Edad Media inmor-

talizada por Goethe en su epopeya romántica *Fausto*, lo que conlleva una literarización en cadena, colaborando con la idea de Borges de que todos los libros son un solo libro.

Los cuentos de Leonardo Valencia recorren los caminos del mundo: Roma, China, India, las islas Galápagos, La Habana, Guayaquil son enclaves de ficciones minuciosas, retratadas con los datos necesarios sobre los marcos culturales elegidos. En ellos el lector respira la amplitud del planeta, vive la multiplicidad de los hechos humanos y siempre experimentará una sorpresa.

FICCION Y ARTIFICIO EN LA NARRATIVA DE ERNESTO CARRIÓN*

No podemos vivir sin narraciones. Las recibimos del medio, están insertadas en los entresijos del lenguaje, las inventamos dentro de nuestras psiquis en la medida en que vamos recogiendo las experiencias de la realidad. Para algunas personas —cada vez más, diría yo— no hay diferencias entre la ilación de historias y los hechos de constatación pragmática. Porque para vivir y actuar somos fundamentalmente psiquis, ideas, palabras.

El reconocimiento de este fenómeno humano es la mina llena de vetas auríferas del escritor. Mira, experimenta, complementa con imaginación y narra. Llena los vacíos que al común de los mortales —dado que todos somos narradores— se le pasan por alto, crea el mosaico completo que esperamos de una novela o intensifica los colores de esa arista a la que llamamos cuento. En ambos (y en todas las formas que brotan de la misma raíz) un yo contemplador, que es capaz de integrarse al mundo que lo deslumbra, cuenta incidentes, se fija en figuras, se detiene en un contorno, ve moverse los hechos en el tiempo. Con todo eso, hay anécdota, historia, trama, argumento.

La más vieja actitud de la historia humana sigue sosteniendo el acto de narrar. Se discutía si el canto que emergía de la gente que compartía el trabajo era más antiguo que el hecho de sentarse

* Ponencia presentada en el XIV Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana y Latinoamericana “Alfonso Carrasco Vintimilla”. Cuenca, Universidad de Cuenca, 23 de noviembre de 2022.

en torno del fuego y contar los afanes del día. No importa eso. Lo cierto es que continuamos contando historias y exclamando por emociones que no se pueden quedar dentro del alma. Hoy empiezo por ocuparme del tránsito literario de un escritor ecuatoriano que ilustra ese paso, el cruce de fronteras que a los estudiosos nos importa, pero a buena parte de los lectores, no: primero fue poeta, se vertió en numerosos poemarios que dejaron bien puesto su nombre en los terrenos de la literatura. Desde 2015 se vuelca en novelas que, una tras otra, han mostrado que vida e imaginación marchan indisolublemente unidas. Me estoy refiriendo al escritor Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977).

La novelística de Carrión —*Cementerio en la luna*, *Tríptico de una ciudad*, *Un hombre futuro*, *Ciudad Pretexto*, *Cursos de francés*, *Incendiamos las yeguas en la madrugada*, *El día que me faltes*, *El vuelo de la tortuga*, *La carnada*, *Ulises y los juguetes rotos*— que han ido consiguiendo importantes premios, tiene algunos puntos en común, que me dispongo a analizar.

La ciudad

Guayaquil y su amplio y disímil paisaje urbano es la plataforma preferida para sus ficciones. Bien podemos ubicarlo en la estirpe de Gallegos Lara y de Velasco Mackenzie en el afán de consubstanciar tramas y personajes con una ciudad que desafía a sus habitantes en el esfuerzo de sobrevivir dentro de mundos que, casi siempre tienen dos caras: Guayaquil tiene un rostro festivo y agitado según dónde se mire —hay señalamiento preciso de barrios y calles en esa narrativa— así como sectores oscuros y marginales hasta donde se despliegan acciones de malvivir, opresiones dentro de vecindarios conflictivos.

Se pueden identificar las novelas de Carrión aunando referentes históricos y lugares de Guayaquil donde se desarrollen, para esto no sirve la cronología de creación, sino la mera elección de los textos al desgaire, hay dos que tienen la palabra “ciudad” en el título y otras varias que, al ser abrevadas en la memoria personal, no podrían transcurrir sino en la ciudad donde el autor nació y ha vivido. Así, *Tríptico de una ciudad* (2016) construida sobre tres puntas va de una a otra al empuje de un férreo hilo conductor que parte de dos jóvenes universitarios que hacen juntos una tarea que los lleva a un Guayaquil de su presente —la grabación de testimonios de transexuales prostitutas, así como de ejecutores callejeros por pura homofobia —al del pasado—, los 43 días que el Che Guevara pasó en el puerto en 1953 -. La fidelidad urbana podría permitir el diseño de un plano que movería al lector por las calles y barrios de la ciudad. En el emblemático Las Peñas, punto de origen de la ciudad, se mueve el Che entre amigos intelectuales y anfitriones de nombre real. El narrador, que hay que asociar al universitario que indaga en todo lo que quedó escrito al respecto —el diario del argentino— reconstruye a base de sospechas y conjeturas porque hay acerca de la estancia una “pesadez evasiva”, lo que hace que cualquier palabra se nutra de cargas semánticas, como leer que el Che dijera de Guayaquil: “Aquí los poetas son una industria” (aludiendo a sus cercanos y a los que conoce). Todo agiganta para los personajes del presente, la talla de la ciudad oculta y casi no dicha en los papeles del gran personaje.

Por eso y otras razones, Guayaquil es una madeja sobre la que se enrollan y desenrollan hilos pretéritos, para crearle un rostro y una identidad, para oírla respirar como un pulmón agitado y abrirle al lector sus verdades acalladas. Donde la ciudad muestra su rostro más maquillado es en la tercera parte del tríptico porque tres barrios ricos se contrastan con un barrio pobre, y en la que jóve-

nes adolescentes ensayan sus privilegios y limitaciones en hechos solapados y violentos. La burguesía sabe encontrar su puesto, sus negocios y sus sirvientes, al mismo tiempo, que las masculinidades diversas estallan, actúan y castigan.

Un lugar proverbial de la ciudad es su centro histórico, hoy comercial. Allí transcurre el meollo de *El vuelo de la tortuga* (2020), un drama de familia y migración que mueve a los hijos abandonados entre chamberos o recolectores de basura, a pesar de su origen provinciano y trabajador. La catedral se yergue como símbolo de lo inalcanzable y sus alrededores que muchos —como yo— tenemos en grata memoria, en la segunda década del siglo XXI es un caldo de cultivo de agresiones y chantajes entre chiquillos callejeros. Por eso un personaje dice: “Adecuarse al centro de Guayaquil es adaptarse al peligro viviendo el día a día en un fuego cruzado de comercios, drogas, licor, asaltos y protestas repentinas que obligan a cerrar ciertas calles”. El fluir del río Guayas acompaña palabras y vivencias de algunos personajes, conscientes de que esas aguas concentran historias y significados poderosos para el ambiente portuario.

En varias novelas se menciona y caracteriza los barrios del sur de la ciudad. Tocado biográficamente por ese sector, Carrión no renuncia a mostrarlos como tejidos sociales de donde emerge una juventud resentida, asfixiada por la condición casi proletaria de sus familias y de donde se huye hacia el norte próspero y elegante. Los hogares de *Un hombre futuro* (2016) y *El vuelo de la tortuga* surgen allí y allí se desgastan y se rompen. Situadas más al sur que el histórico barrio del Astillero o que el burgués barrio del Centenario, las familias dueñas de departamentos en casas colectivas no lucen como la pujante clase media que habían pintado los escritores del 30 sino solamente como unas células sofocadas y de estancia temporal.

Desde el famoso sur de Guayaquil, donde hoy se perfila concentración de pobreza y peligrosidad, se sugiere tanta anécdota que

abonan dentro de las novelas una auténtica *epistemofilia*, es decir, el placer de saber, una potenciación de los rumbos que tomarán las historias.

Los personajes

Como ocurre con la buena narrativa, más que nada con la de corte realista, los personajes de Ernesto Carrión acusan fuertes rasgos de individualidad. Preferentemente son jóvenes varones que están definiendo sus perfiles en búsquedas entre afines —el consumo del alcohol alimenta las proximidades—, pero se van levantando en los puntales de masculinidad tradicional. La afición literaria o atributos intelectuales determinan a algunos protagonistas. Así, en *Tríptico de una ciudad*, los compañeros de un curso de cine, Mariano y Pablo emprenden conversaciones sobre lecturas y autores que los van uniendo a descubrimientos en común al punto de sugerir —bajo el paraguas de una investigación sobre homosexuales de Guayaquil— un subrepticio nexo emocional entre ellos.

En cambio, en *Un hombre futuro*, el mundo de los libros es compartido por padre e hijo, dentro del registro de la izquierda política y la admiración por la Revolución cubana. Que ellos beban juntos y que hasta el padre alimente la afición alcohólica en el hijo, anuda la transmisión de los comportamientos masculinos de descuidar el hogar, abandonar al hijo mayor y presentarle los nuevos hermanos de diferentes madres. “Un hijo necesita mirarse en su padre como una forma de autoexploración futura” (p. 60), y como ese padre, no es precisamente un modelo a seguir, el hijo se libera de su imagen y luego de la trágica muerte del adulto, la escritura de la historia en mucho compartida, es un exorcismo.

Los jóvenes de la tercera parte del tríptico son muy precoces, están todavía en un colegio rico de la ciudad y habitan en barrios

privilegiados: sus hogares no los toman en cuenta excepto para satisfacer sus caprichos costosos y van desarrollando agresividad, prejuicios y supremacismos, apoyados en choferes y guardaespaldas. Otras lecciones de masculinidad hegemónica, la mayor de ellas es acosar y matar a travestis, tan jóvenes como ellos. En un final que hace recordar el cierre de *Las cruces sobre el agua* —ese Alfonso Cortés que regresa a Guayaquil, diez años después de la matanza del 15 de noviembre donde cayó su amigo Alfredo Baldeón— y visita la rivera del río Guayas, Juan Manuel, el joven que habitaba en El Cortijo, vuelve a la ciudad, ve los estragos del feriado bancario de 1999, recorre el malecón, y asciende todo el Cerro Santa en un reencuentro mental adolorido.

La periodista que narra en primera persona y emprende la investigación sobre una muerte extraña en el Guayaquil de hace seis años, también es joven. Protagoniza *El día en que me quieras* (2018) y da tumbos buscando rastros de un crimen para abandonar la página de horóscopos y crucigramas en un periódico amarillista. Una protagonista mujer, arroja al autor al esfuerzo de crear una feminidad convincente, que tiene claro un habla mucho más contenida que los excesos obscenos de los narradores varones, una sexualidad personal bajo resguardo de su voluntad y una seriedad profesional que la convertirá en víctima. ¿Será que porque ya tiene 30 años su mente es más acuciosa y lógica en materia de deducciones, sin acusar los binarismos y a ratos, la banalidad de los personajes más jóvenes?

Mientras en *El vuelo de la tortuga* (2020) se ensaya múltiples narradores, todos en primera persona —la habitual polifonía con dramatización de voces— los más importantes son los hermanos Gonzáles Falconí, los que sufren abandono, primero del padre —tan machista, izquierdista y borracho como el de *Un hombre futuro*— y luego de la madre, por migración a España, el niño Iván, marcado por la posesión de una tortuga en su infancia (de allí el título de la novela); se pertrecha entre libros y esculturas, pero el pequeño

Francisco, casi desconocedor de su madre, pierde el habla y crece obsesionado por recuperar a la ausente. El centro de Guayaquil es su hábitat y su jungla dentro de la que sobrevive a golpes de ingenio. La herida psicológica de este niño primero y luego adolescente tendrá hasta un lado físico, fijado en su miembro viril, como descentramiento de todo su yo.

Otros personajes

Tengo que mencionar en primer lugar, la figura de los padres. Cercanos y parecidos, son Ulises que requieren de un Telémaco que los busque o quede incompleto con su ausencia. El marxismo de los primeros años podría haber construido militantes auténticos, pero no es el caso. Se quedan en charlatanes nostálgicos de un tiempo en que fueron capaces de mirar la vida desde una doctrina y pensar que la realidad podía ser explicada a través de ella. El mayor esfuerzo de Guillo, de *Un hombre futuro* fue estar cerca del movimiento *Alfaro vive carajo* y participar indirectamente —no se sabe cómo— del robo de las espadas de Bolívar y Montero, del Museo Municipal de Guayaquil. El padre de los chicos González se vende a la burocracia por sueldos y comisiones, hace otro hogar y se olvida para siempre de sus hijos.

La dominante preferencia por los narradores personajes me recuerda la tesis del colombiano Fernando Vallejo que sostiene que él solo puede narrar en primera persona porque nadie puede contar sino desde sí mismo, aceptando que los personajes que narran historias desde su propia perspectiva, tienen algo del autor. No sé si Ernesto Carrión coincide con este criterio, me acojo a los resultados.

La madre Yolanda Falconí cuenta su desencanto matrimonial con palabras duras, que se han contaminado de la agresividad verbal

del marido; el abuelo Caupolicán no puede ser más cariñoso con su nieto al que interpela desde su cama de enfermo, como “guagüito”, la periodista Beatriz Galindo se desenvuelve con soltura y sentido de la oportunidad sin caer jamás en vulgarismos; todo esto como se debía esperar de una narrativa que no traiciona jamás a sus personajes con sus correspondientes hablas y perspectivas.

Las tramas

“Una trama requiere una transformación” sostiene Jonathan Culler,¹¹⁶ es decir, empezar de alguna manera y experimentar un giro que tendrá consecuencias en la resolución final. Se trata de una idea simple pero que sirve mucho para valorar las tramas de las novelas de Carrión, perfectamente ajustadas a este puntal de la narratología y que, sin embargo, se nutren de novedad en cada título. Aprecie-mos el caso de *Tríptico de la ciudad*, conductora con ese nombre de los tres componentes argumentales: primero, los dos compañeros emprenden sus tareas cinematográficas, un documental y un guion; en segundo lugar, Mariano precisa los términos de sus búsquedas para plasmarlas en torno de la estancia del Che Guevara en Guayaquil y contrasta todos los materiales que ha encontrado; en el tercer momento, unos chicos ricos arremeten contra travestis de la calle Primero de mayo. ¿Qué los vincula? La homosexualidad. Buscada para hacer el documental con testimonios directos, de parte de Pablo; sugerida por las relaciones del Che con personajes homosexuales de Guayaquil y por una fotografía que el argentino se tomó en ese tiempo; combatida y castigada con la cacería violenta que los adolescentes privilegiados hacen contra unos muchachos prostitutos. Ensamblaje y avance se alimentan de manera perfecta, para construir esta novela espacial, a pesar de su rico entramado.

¹¹⁶ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria* (Barcelona: Crítica, 2010), p. 103.

En *Un hombre futuro* también hay partes diferenciadas, esta vez cuatro, pero más evidentemente unidas. El narrador se llama E y se parece mucho al autor porque el relato da vueltas sobre hechos autobiográficos, testimoniados en entrevistas: un matrimonio fugaz que produjo dos hijos, un divorcio, una estancia en Cuba del hijo que sufre un desequilibrio emocional y donde vive amoríos y adquiere apego al alcohol, el regreso a Guayaquil y la búsqueda del padre para frecuentarlo en una conflictiva relación de persuasión ideológica y borracheras conjuntas. Pero la trama empieza con la muerte trágica del padre en un bar de la Zona Rosa de Guayaquil, hecho que fue real y de conocimiento público en la ciudad. Ernesto Carrión utiliza un hecho tan cercano y personal para tejer un entramado en el orden de los recuerdos y hacer literatura.

Con esta, como en todas las novelas, no vale preguntarse qué fue cierto y qué fue inventado. Los hechos se ensamblan con la conciencia de que se está recurriendo a artificios, a acomodos, a la administración de una estructura, aunque la memoria sea el afluente mayor de la narración. La voluntad creativa es la que comanda la labor y ella ha ordenado que el padre sea Guillo, el exmilitante comunista, adepto de la Revolución cubana (en la vida real, Guillermo Carrión González), entre en relación con el hijo de 17 años cuando ya tiene 46 y lo trate como a un hombre, arrastrándolo a jornadas etílicas y bombardeándolo con relatos de su vida militante. El joven E deja en claro que su padre no podía ser su amigo porque primero tenía que haber sido su padre.

La trama amplía su cauce cuando emerge la proximidad de Guillo con el movimiento Alfaro Vive Carajo y se ocupa de una etapa de la vida pública ecuatoriana en los años ochenta: no se hace relato histórico sino encadenamiento de escenas precisas como la del hurto de la espada de Bolívar; los personajes buscan datos; historia y periodismo (la profesión de E.) se dan la mano. El asesinato del padre, al parecer, en medio de días enteros de beber, cierra la

condición de “hombres futuros” de padre e hijo en estos términos: “...un hombre futuro no tiene nombre No tiene rostro ni apellido. Un hombre futuro como yo avanza hacia la niebla sin ponerse de pie. Porque mi padre, que tuvo un nombre, ya no existe. Porque yo, que no lo tengo, sigo con vida” (p. 123).

Hay una fuente poderosa en la narrativa de Carrión y esa es la poesía, la literatura misma. En cada novela van aflorando escritores noveles, proyectos de escritura, temas literarios. Por eso es importante detenernos en *El día en que me faltes*. El verso de Medardo A. Silva como título sitúa al lector ecuatoriano en torno de tan significativo poeta nacional. Que la primera página de la novela empiece con un “Acta del levantamiento del cadáver” muestra un rostro primario de la trama porque muy pronto deriva hacia caminos de índole poética: el robo de la pierna de una estatua de Silva, poemas que albergan conjuros porque “la poesía empieza donde el poema concluye” (p. 37) como afirma un santero capaz de entender que “otro sentido está agazapado dentro de aquel poema” (p. 38), alusión directa a “El alma en los labios”. La armazón interna del thriller se levanta sobre la poesía: se revisa si la muerte del Niño poeta habrá sido por suicidio —tesis generalizada— o por asesinato, se descubren cuatro conjurados que, cuando estudiantes universitarios, celebraron rituales de aproximación con los espíritus sobre la base de cultivar la poesía de cuatro poetas suicidas (Silva, Dávila Andrade, Ledesma y Santos). Es apasionante el tejido que borda Carrión sobre nexos poéticos que llegan hasta Irlanda y el poeta Yeats. A algunos no les gustará cómo queda el periodista y romancero Abel Romeo Castillo. Conscientes de que se está tratando sobre magia, espiritismo y santería, la historia tiene verosimilitud y persuasión. Esta ficción permite saborear e imaginar el poder de la poesía.

La novela de 2022

La maquinaria narrativa de Ernesto Carrión nos entregó en este año su última novela. Como pasa repetidamente, las experiencias personales proporcionan temas, pero es la libertad creativa la que las transforma en enorme legado literario. Con *Ulises y los juguetes rotos*, de Editorial Seix Barral se trata de un libro completamente diferente a todo lo anterior. El desafío de escribir como si el producto fuera de varios autores. Una constatación de que los latinoamericanos somos más diferentes que parecidos y de la imposibilidad de ser gregarios. Producto también de una experiencia autobiográfica —una beca o pasantía para plasmar un proyecto artístico— Ernesto Carrión nos entrega la más ambiciosa de sus novelas. Una novela donde el narrador es omnisciente y distanciado, que le exige multiplicidad de puntos de vista y vínculos regionales, aunque la plataforma común sean el arte y la literatura. Los cuarenta becarios que se desplazan a varias ciudades de México viven sus ilusiones particulares y sus excesos en común. No se caracterizan a los cuarenta sino a unos diez o doce —nombres, ciertos comportamientos, proyectos de creación, hablas nativas, aunque este rasgo no siempre sale bien parado, como el caso del habla de los españoles— y de algunos se entrelazan vidas, francachelas y debilidades.

Ulises, el escritor nicaragüense (homenaje a Ulises Juárez Polanco, prematuramente desaparecido) es la presencia dominante del conjunto y la mirada desde la que vemos a los demás. Hombre sereno, ya sea por sus alergias o porque viene de ser un formal practicante del Derecho, es espectador del consumo de alcohol y drogas de sus compañeros, y de los juegos que bautizan a otros con seudónimos medio caracterizadores. Lo vital y original de esta novela es su doble condición de narración completa y colección de cuentos, porque al mismo tiempo que seguimos las andanzas de los becarios —desfilan por Veracruz, Oaxaca, Ciudad de México—

vamos conociendo los productos literarios del grupo que escribe, obligados a entregar muestras de su trabajo a una curaduría programada. Se trata de ocho relatos diferentes, fantasiosos, aventurados y curiosos, que ratifica lo que expresa Carrión cada vez que empieza otro libro: buscar lo más disímil a lo anterior, en cada caso.

Terreno fértil para la reflexión literaria, en *Ulises* hay una visión probada y experimentada que lleva al lector a atesorar líneas: “construir un relato no es otra cosa que volver real algún dolor imaginario” (p. 80) a moverse con el protagonista y asumir su viaje exterior, pero principalmente interior y a entender a sus compañeros como los “juguetes rotos” de una idea de unidad —la procedencia, el idioma, los lazos culturales— que no existe.

¿Cumplirá Ernesto Carrión su declarada decisión de no volver a publicar poesía, luego de 13 poemarios de más que demostrada expresividad auténtica? ¿Ya estará lista su nueva novela, de esas que no requieren más de dos meses de escritura? El futuro nos responderá estas curiosidades, porque conociéndolo y leyendo concluimos que él no tiene nada de escritor predecible.

Bibliografía

- Eagleton, Terry. *Cómo leer literatura*. Barcelona, Planeta, 2013.
- Carrión, Ernesto. *Cementerio en la luna* (Guayaquil: Manzana Bomb, 2015).
- . *Ciudad Pretexto* (Guayaquil: Manzana Bomb, 2019).
- . *Cursos de francés* (Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, 2017).
- . *El día que me faltes* (Guayaquil: Manzana Bomb, 2019).
- . *El vuelo de la tortuga* (Guayaquil: Cadáver Exquisito, 2020).
- . *Incendiamos las yeguas en la madrugada* (Valencia: Pretextos, 2019).

- . *La carnada* (Bogotá: Seix-Barral, 2020).
- . *Tríptico de una ciudad* (Guayaquil: Manzana Bomb 2018).
- . *Un hombre futuro* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2016).
- . *Ulises y los juguetes rotos* (Bogotá: Seix-Barral, 2022).
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica, 2010.

TRES TEXTOS DE BÁEZ

I. El doctor Cineman del doctor Báez*

¿Quién quiere leer sobre cine si el arte de las imágenes parecería envolvernos con su poder absorbente? ¿No basta con los traslados imaginísticos que nos liberan de las preocupaciones cotidianas durante una hora y más de proyección? Quien ama de verdad este arte, no se satisface con ser solamente espectador. El cine, arte siempre renovado, invasor, atractivo hasta el punto de ampliar nuestra experiencia de realidad, está actualmente en el centro de atención de los guayaquileños, y contribuyen a ello la amplia oferta de películas en festivales, la cantidad de salas y esfuerzos específicos de entes culturales como el MAAC y su reciente periódico.

Por todo esto, recibo con alegría el último trabajo de ese versátil escritor que es Marcelo Báez. Con *El gabinete del doctor Cineman* reedita su esfuerzo de hace diez años, cuando celebró el primer centenario del cine con *Adivina quién cumplió cien años*. Los dos libros están profundamente ligados entre sí y recogen tanto su experiencia de cinéfilo consumado, como su personal exploración de datos y amplias fuentes. Recuerdo que cuando conocí en 1998 a Sergio Ramírez, el escritor nicaragüense, el primer autor por el que me preguntó fue por Marcelo, dado el interés que le había producido la lectura del entonces, recién publicado libro.

* *El Universo*, Guayaquil, 7 de octubre, 2006. Internet.

Soy poco amiga de los esfuerzos por recoger artículos publicados en periódicos y revistas. La mayoría de ellos está tan vinculada a situaciones de fecha fija que se queda en la memoria del lector. Sin embargo, en el caso de artículos sobre películas no ocurre tal cosa. Los buenos filmes, como los libros de calidad, llegan para quedarse y verlos en cualquier momento, permite la fruición de la obra de arte. O al menos la simpatía con que se sigue una pieza entretenida. Esto vale para dejarse conducir por la colección de artículos que nació para un diario de Guayaquil pero que ensamblados en un todo, de manera original e ingeniosa, desarrollan una actitud de orientación por un lado, y de diálogo por otro.

Marcelo Báez no pontifica. No salva a unas películas o condena a otras, por algo distingue entre crítica de cine y análisis cinematográfico. Y literato como es, le da la voz comentarista a su más querido personaje Pietro Speggio, mientras sigue y homenajea al escritor a quien admira en similares afanes de cinéfilo: Guillermo Cabrera Infante. A este gabinete se puede ingresar por cualquier puerta —página— y se puede polemizar con cada idea que vayamos tropezando. El caudal de información impresiona: fechas, procedencia y filmografía de directores, guionistas, fotógrafos; nociones teóricas que deben servir a los estudiantes de áreas del cine (la intención del capítulo “Fragmentos de un curso intensivo de cine”, es expresa).

Escritos con sentido del humor y precedidos por un proemio abstemio, los artículos acusan juegos de palabras, asociaciones y referencias que podrían obstaculizar el seguimiento de parte de personas de escasa circulación por las carreteras del cine y la literatura. Yo me he recreado en el espíritu lúdico que campea por sus páginas. Y caí en el típico desafío de las listas: con lápiz a la mano marqué cuántas películas conocía del listado que por países entrega al final. No quedo tan mal.

Sin embargo, este doctor Báez —graduado en la universidad de la apasionada afición cinematográfica— me incita a llenar mis vacíos.

II. Báez viaja sin moverse*

Las antologías son libros problemáticos para los estudiosos de literatura. Constituyen un recorte de una obra completa, que polemiza con el punto de vista de quien está obligado a conocerla toda. Para los lectores comunes, en cambio, son libros cómodos, rápidos y que entregan visiones generales.

Entiendo que por esta vía va la intención de Marcelo Báez al haber recopilado en un solo libro una muestra de su trabajo de escritor hasta hoy.

A Báez le gustan los heterónimos y los juegos de palabras. La primera preferencia lo llevó a crear a Pedro Espejo, Peter Mirror y algunos personajes más a los que entrega su palabra, como es el caso del autor del prólogo de *El viajero inmóvil*, Rafael Arteta. Por jugar con las palabras llama a este libro de síntesis antojolía, capricho lúdico que no altera para nada el seguimiento que permite el presente trabajo a cuatro poemarios, dos novelas, un cuentario y dos libros sobre cine.

Los veintisiete poemas nuevos que conforman *El viajero...* revelan que el decir fundamental de Báez está en su lírica. A pesar de que se mantiene en el núcleo de su preocupación poética la ciudad y sus mil rostros, hay en estos últimos poemas constantes y diferencias: el poeta insiste en replantearse su tarea de “viandante de reglones” así como en desafiar a sus lectores desde el paradigma de un Teseo que lucha contra “invisibles minotauros” escondidos entre los versos.

* *El Universo*, Guayaquil, 21 de marzo, 2009. Internet.

El doble homenaje que el escritor cubano José Lezama Lima recibió el jueves de esta semana en nuestra ciudad empezó por la duplicidad del título *El viajero inmóvil*. Báez como anfitrión guayaquileño, con su antología en la mano, Tomas Piard, como invitado cubano con su película entregada a la admiración concentrada en el auditorio del MAAC. El poeta y el cineasta coincidieron en revelar y exaltar el conocimiento que brota desde la quietud, la sabiduría que se alcanza sin moverse de un sitio a costa del poder de la imaginación, del vigor de la palabra. Eso fue Lezama en su sillón de la casa de la calle Trocadero. El viaje del poeta Báez tampoco necesita del movimiento.

En el poema “Sin ningún porvenir” el hablante lírico declara: “juro que este poemario no tendrá lanzamiento”, y critica las reuniones sociales en que devienen los actos de presentación. Báez se propuso trastocar la habitual rutina de esos actos y como buen programador de las proyecciones en el MAAC Cine, consiguió que admiremos el trabajo fílmico del cubano Tomas Piard, quien puso en imágenes —no traduciendo sino interpretando— el complejo mundo de *Paradiso*, la monumental novela de Lezama.

Marcelo Báez está en un buen momento de su vida. Cuenta con nueve libros publicados antes de los cuarenta años. Es un exitoso profesor universitario de diferentes instituciones. Ha impulsado un proyecto editorial que es, tal vez, el único de iniciativa privada en Guayaquil en estos momentos. Mantuvo una oferta cinematográfica muy válida desde que se le encargara la programación del MAAC Cine.

Está listo para emprender la segunda etapa de una existencia fructífera.

III. Siempre Amarilis*

Desde *Otra vez Amarilis* a “Nunca más Amarilis” está adoquinada una larga vía de literatura que puede desconcertar al lector: ¿qué es lo que está leyendo? Tomo la sugerencia de Jorge Enrique Adoum para responder: un texto con personajes. El libro, publicado por Marcelo Báez en 2018 consta de tantas facetas que las curiosidades que genera solo se pueden atender interrogando a las páginas (si se tiene oportunidad, también al autor, tan abierto a conversar sobre su obra).

Que la literatura sea mentirosa es consustancial a su naturaleza. Territorio de lo posible, permite la exploración de las imposturas. Ese es el camino que elige Báez para redondear un personaje femenino donde solo había un nombre, el de Márgara Sáenz, la pseudopoeta ecuatoriana, creada en un juego de manos por dos poetas peruanos, que incluyeron un poema suyo en una antología titulada *Poemas del amor erótico*, en Lima, allá por 1972. Desde entonces, muchos consumimos el poema “Otra vez Amarilis” sintiendo que teníamos una compatriota audaz, aventajada y de suelta pluma en materia de versos amatorios.

Dentro de una estructura no convencional, se multiplican las voces que van haciéndose oír durante los siglos donde se puede rastrear el nombre femenino: hay una Amarilis en Teócrito, en Virgilio, en Lope de Vega y demás tiempos, al punto de plantear un “amarillismo andino” que pone máscara a escritores que publican detrás del seudónimo de una mujer. Este es el caso de los peruanos Cisneros y Lauer en el siglo XX y chispa para que Báez diseñe este texto de muchos rostros, cercanos y distantes.

Los mosaicos ecuatorianos que introduce el autor son tan numerosos y conocidos para quien puede seguir el desarrollo de la

* *El Universo*, Guayaquil, 14 de abril, 2019. Internet.

literatura nacional de los últimos cincuenta años, que deparan el placer de los reconocimientos. Pese al carácter libre del manejo de los datos —prerrogativa suprema de la narrativa— hay una clara impronta de huellas de autores de este país que se va dejando a conciencia, en un claro hilo nostálgico y zumbón. Pero también la ficción alza el vuelo hacia las bibliotecas y encuentra variados casos de fraudes textuales, de personajes falsos que se colaron en la vida, empujados por plumas visionarias.

A Mágara Sáenz se le crea una existencia tan convincente que va de Guayaquil a Lima, a Santiago de Chile, a los Estados Unidos, dejando un rastro que la vida se esfuerza por invisibilizar. El pretexto deja secuelas muy ricas en el trabajo de Báez, vericuetos sugerentes de cómo la vida imita a la literatura, de cuánta ligazón hay entre autores y obras de puntos distantes del planeta, y en la medida en que se acerca al presente, los hechos pueden vincularse cuando hay detrás un demiurgo que los aproxima. Así, María Kodama y Haruki Murakami, que estuvieron en el Ecuador el año pasado, desfilan por estas páginas.

Vale preguntarse por la larga y caudalosa configuración de un personaje femenino que sale de la creatividad de un varón. Vivimos tiempos de alegría por la cantidad de mujeres que publican con calidad y éxito, por los rasgos de una literatura que acoge en sus tramas y estilos las obsesiones que las mujeres se han callado durante mucho tiempo. En este texto, pasa lo contrario. Y hay que decir que la Amarilis que ha creado Marcelo Báez llegó para quedarse. Siempre Amarilis.

MARCELO BÁEZ MEZA, EL VIAJERO INMÓVIL *

Pocas personas han tenido tan claro, como Marcelo Báez Meza, que estaban marcadas por una vocación indeclinable llamada literatura, desde muy temprana edad. Como tengo la fortuna de haber visto el desarrollo de su vida y su obra casi paralelas a mi vida, puedo echar la mirada hacia atrás y ver a un adolescente en el gran auditorio del colegio Vicente Rocafuerte, emergiendo entre la masa de estudiantes que habían acudido a un acto literario, para hacerme una pregunta. Casi de inmediato lo encontré en las aulas de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica, inscrito en la Carrera de Literatura, donde fue mi alumno varias veces.

Desde entonces, escribe, publica y se afana dentro de la vida cultural del Ecuador, en esa dinámica en la que se construyen los seres de letras: escritura de sobrevivencia (esa que se emprende para ganarse la vida); la propia, impelida por urgencias íntimas; docencia, gestión, edición. En esas tres décadas, si hay dos puntales en todo ese quehacer son la literatura y Valentina, su esposa. Aúna también una capacidad de lectura libérrima y multifacética, que lo ha hecho un buscador de libros curiosos con un respeto por la vida académica que lo ha llevado a conseguir sus títulos de cuarto nivel, fuera de Guayaquil y a convertirse en colaborar y autoridad de universidades.

* Discurso de bienvenida al escritor Marcelo Báez Meza por su incorporación como Miembro Correspondiente a la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL), Guayaquil, 5 de septiembre de 2024.

Del joven reconcentrado y de pocas palabras que conocí al hombre abierto y dialogador, apuntador ágil de toda iniciativa cultural de hoy, media toda una inmersión en la literatura que va demostrando su desarrollo. Imagino que mientras iba leyendo todo tema posible, emergió su afición al cine y combinó ese consumo con miles de horas frente a las diversas pantallas viendo películas. Pronto la ciudad supo qué pensaba sobre lo que veía porque cuatro años escribiendo columnas cinematográficas en un periódico de la ciudad, lo fueron convirtiendo en un referente en materia de opinión sobre el séptimo arte.

Para ver con nitidez cómo llega a los umbrales de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, tendría que referirme a sus 19 libros publicados. Y como eso no se puede hacer, emprendo el repaso por bloques, de su expresión literaria.

En la lírica

Yo fui elegida por el autor para presentar su primer poemario *Puerto sin rostro*, allá por el año 1996, cuando se consideraba un “versero” y como era natural miraba en su torno para poetizar: y lo que encontró fue Guayaquil, una ciudad que se diluye en río, estero y lluvias, una ciudad de la cual hay en esas páginas, estampa y emoción, la que le produce al paseante que camina sus recovecos. Me quedo de entre sus versos con estos “Me abandono a los presagios y a este verso que lees Me niego a construir cualquier metáfora Hay algo en los periódicos que me obsesiona Solo sabré qué es cuando lo encuentre”, de un poema titulado, con precisión “Mester de cartografía”, en una combinación de términos que será, en el futuro, una de las minas más fructíferas del estilo de Báez.

Y como es absolutamente cierto que la literatura nace de la realidad o de otro texto, la maravillosa combinación de ambos la

encuentro en un poema que se titula “La caza de Asterión”, (así, con zeta) en el cual el joven poeta se yergue hasta Borges para concatenar con su cuento de “El Aleph”, la dolorida búsqueda del monstruo:

Deambulo por allí ocultando mi nombre
Sé que alguna esquina esconde mi redentor
Desconozco la forma de su castigo

Y rematar, más adelante:

Lo reconoceré porque sus rasgos se convertirán en los míos Es
la única forma de que se cumpla el designio. Uno de los dos
tiene que morir para que el otro viva.

Y quien recuerde el precioso tratamiento borgiano del mito del Minotauro puede hacer el chispeante y doloroso vínculo que brota de estos versos como inspiración y homenaje.

Con el poema “Edipo en Guayaquil”, pasa lo mismo. En ese poemario ya se anunciaba la proximidad del autor entre literatura y cine, véase para ello el poema “El último tango en Guayaquil”.

Estos tres son de esos poemas que me hacen sentir que cada obra es la página de un único libro que se llama Literatura universal.

En alguno de sus textos, el autor reconoce que muy pronto “portaba el virus de la locura”, “la manía de registrar imágenes e incautar realidades”, eso queda claro desde ese primer libro de poemas; no está de más reconocer que también ocurría en la prosa (antes, en 1993 había publicado *Movimientos para bosquejar un rostro*).

Todo lector de poesía sabe que los libros pueden ser inorgánicos, cuando reúnen las piezas líricas de un período y orgánicos, cuando todos los poemas giran en torno de núcleos temáticos o experiencias específicas. Esta última elección predomina en la poesía

de Báez. Repaso las páginas de *Hijas de fin de milenio* (1997), y sus breves textos están ligados al paisaje marino, arena, islas, apretando en sus líneas la fugacidad de ser espectador de ellos, así como el viaje a las islas Encantadas, el vaivén de las olas y los piélagos. Ramalazos de historia se cruzan en el éxtasis de la contemplación (el origen geológico de las islas, Fray de Berlanga, misionero). Marcada por sus lecturas, la voz poética elabora una visión con Melville: “Tengo en mis manos un doblón de oro Será recompensa para quien divise a la ballena blanca En la moneda consta la siguiente inscripción: República del Ecuador/Quito”. En esa misma línea, publica *Palincesto*, de 1997, palabra que reelabora entre *Palimpsesto* que significa manuscrito antiguo e *incesto*, la relación sexual entre personas de primer grado de consanguinidad, para recrear las voces de un mito clásico: el de Edipo y Yocasta, cuyo núcleo radica en la relación amorosa del hijo con la madre. Un anciano y ciego Edipo rememora los hechos predeterminados que lo llevaron a la suprema desgracia, un Edipo que dice: “Yo fui el escogido para conocer a fondo/ todas las acepciones del dolor”, y que en su vagar declara: “Vengo a construir mi tumba en el puerto de los portales”, donde se pueden anclar los males de los extranjeros. Varias veces la literatura contemporánea se ha nutrido de las vísceras más antiguas de la tradición clásica, encontrando para esa fagocitación los términos e imágenes elocuentes con las que se renueven los mitos y le sirvan al orbe de nuestro tiempo. Esto es lo que ocurre con *Palincesto*.

Pero a la hora de elegir un poemario entre los seis publicados por Marcelo Báez tengo mi favorito, se trata de *Babelia express*, de 2014. Otro acierto redondo, intercomunicado, 46 poemas eslabonados en torno del descubrimiento personal de Italia. Restablecer el viaje de la voz poética a base de poemas que conforman un diario con las imágenes adecuadas para asomar al lector al hecho de avanzar y descubrir, me resulta un recreo visionario y estimulante. El ojo “se distancia de uno mismo” dice la voz, para asumir y devorar

lo que ve: la vida está allá afuera cuando se trata de Roma, por ejemplo, que es “un museo sin muros”. No se trata de un turista común que mira y olvida, se trata de un peregrino que puede mirar de otra manera: por eso es acertadísimo ver, cuando visita la Capilla Sixtina, que le da la palabra a Adán. “Acá arriba estamos todos en la nube del arte” y es el primer hombre, pintado por Miguel Ángel, el que curioseas a quienes se mueven abajo y pronto se impacientan.

El poeta está tan educado en cultura italiana que va animando cada escenario por el que cruza: el Coliseo, los amantes de Verona, el Puente Vechio, mientras “el terruño se va desvaneciendo en la memoria”. Pasa por Florencia, por Génova, por Milán y cuando llega a Venecia se detiene un tiempo más largo: diez textos brotan del contacto multifacético con la Serenísima, donde es capaz de imaginar los dolores del moro, porque “Esta ciudad enloqueció de amor a Otelo”, y porque “es un bosque submarino” donde las iglesias se hallan invertidas bajo el agua (entremos en la mirada de quien se asoma al agua), y prorrumpamos con él en un “Maledetta Venezia, io ti voglio bene”.

La narrativa

De las seis novelas de nuestro autor, lo primero que debo afirmar es que ninguna es una novela convencional, las de cronología ordenada con planteamiento, nudo y desenlace. Con la primera, *Tan lejos, tan cerca* (1996) ensayó un relato en líneas cortadas con Pietro Speggio como personaje, el nombre que se convertiría en el primer heterónimo de Báez. El relato largo, pausado, con esa cadencia que emerge de la forma versal, remite al mundo de la música rock, de la televisión y el cine, todo cruzado por una mujer anhelada que se trata con distancia y es inaprensible. Yo hice el experimento de estudiarlo con alumnos de último año de bachillerato y no cuajó la

lectura: demasiado demandante para los jóvenes que no pudieron seguir sus referencias.

La Nadia que nombró en esa primera novela se convierte en el eje de la segunda *Tierra de Nadia* (2000), que toma la voz para reflexionar sobre un regreso, una relación rota, la condición femenina. El hecho de que todo el relato se haga desde una mujer exige del autor los cuidados de dibujar una feminidad convincente. La carga lírica es grande, al punto de imponerse sobre los fragmentos que cuentan hechos. Novela de difícil lectura, zigzaguea entre el monólogo sin audiencia y el tono confesional con que se recuerdan pasajes de otros momentos de la vida de los protagonistas.

Me aprovecho del privilegio de tener la palabra y pongo rumbo a mi novela preferida *Nunca más Amarilis* (2018). Con ella, ya podemos reconocer una pieza narrativa de madurez, pese a que conserva la estructura fragmentaria de las anteriores. La imaginación de Báez se ha cimentado y ha crecido a base de libros porque la protagonista brota de un poema de escritura misteriosa de parte de un par de autores peruanos que firmaron un poema titulado “Otra vez, Amarilis”, como Márgara Sáenz. A esa poeta invisible o inexistente se le crea una historia de largo aliento en Guayaquil y se la vincula con personas y acontecimientos literarios de real data. Cuando pienso en ella, me pregunto cómo funciona la mente de Báez, cómo lee dispuesto a atrapar cada dato o elemento que le sirva para una o futuras ficciones. Porque los referentes literarios de esta novela son innumerables: hay bibliografías, ponencias, entrevistas —unas reales, otras inventadas— y porque los límites entre ficción e historia se van estrechando hasta que Márgara Amarilis parezca una escritora que va pasando por múltiples experiencias literarias —cátedras, encuentros, concursos, publicaciones— todas de cuño comprobable.

Como alguna vez confesé: esta novela cruza toda mi vida literaria, a partir de 1970, rescatando al poeta peruano Antonio Cisneros a quien conocí y topé cuatro veces por los caminos del mundo y

recalando en hechos, nombres y libros que me han sido cercanos. ¿Será por eso que es mi favorita?

Al llegar hasta aquí, no he tocado todos los títulos de Marcelo, ni he mencionado todos los premios literarios que ha ganado. Imposible hacerlo sin caer en el exceso, ese exceso que sí parece impregnar una vida joven que cuenta 19 libros publicados, cantidad que creemos se verá rebasada a lo largo de los años que le faltan por vivir.

Solo quiero dedicar un vistazo rápido a su dedicación al cine, cifrada en cuatro títulos, dedicación de autodidactismo porque él no tiene estudios cinematográficos formales y hasta juega con los conceptos de reseñista, comentarista, analista y crítico de cine. Sin embargo de esa vertiente brotan opiniones y saberes que bien vale tener en cuenta a la hora de pensar sobre un filme. *El gabinete del doctor Cineman* (2006) y su tesis de PhD que combina análisis de cine y literatura, son obras que no se pueden olvidar. El primero de estos dos viene bien provisto de conceptos útiles para ver cine con ojos más preparados que los del espectador común, y hasta para estudiantes de cine. La elección de las películas que comenta, ya es una buena guía para quien quiera iniciarse en la recepción inteligente y crítica del —como Báez dice— “arte número siete”:

Llego así al final de esta presentación. Marcelo Báez ingresa a la Academia Ecuatoriana de la Lengua con el paso de méritos suficientes, luego de haber demostrado que la lengua española es su materia de amoroso trabajo y de lúcida entrega y en un tiempo en que su exacerbada creatividad lo dispone para ser un activo colaborador de este alto y luminoso claustro.

Guayaquil, agosto de 2024

**RAÚL VALLEJO:
CLAVES DE SU NARRATIVA**

SE TRATA DE LAS PALABRAS...*

Sí, se trata de las palabras, pero de aquellas que compendian el referente más amplio al que se puede aspirar: la vida misma. Se trata de la palabra literaria, aquella que materializa todos los mundos posibles, principalmente el que más necesitamos, el de nuestros sueños. Por estos caminos anda Raúl Vallejo (Manta, 1959) hace ya muchos años. Conocido como periodista, actualmente como Director de la Campaña de Alfabetización, Raúl Vallejo es, antes que nada, un escritor, y un escritor que no ha perdido el tiempo desde sus “soñados” comienzos de adolescente iconoclasta. Su gradual, medido e inteligente crecimiento, lo revelan al llegar a la treintena de edad, como un hombre fiel a su primigenia vocación y como un trabajador disciplinado de la literatura.

Este *Solo de palabras*,¹¹⁷ que alude a música y a delimitación de territorio artístico al mismo tiempo (aunque su libro anterior también se rozó con la música al titularse *Máscaras para un concierto*), es una colección de cinco cuentos. Es que en esta ocasión el autor ensaya la estructura del cuento largo, ese que hace titubear a los críticos en la selva de las identidades literarias ¿cuento largo o novela corta? Historias complejas, con más de dos personajes relativamente caracterizados, que se amplían en secuencias menores. Historias con final inacabado y que enfrentan al lector al desconcierto, a la interrogación sobre puntos cruciales de la existencia

* Revista *Tiempo libre*. Año IV, No. 45 (Guayaquil, abril de 1989): 40-1.

¹¹⁷ Raúl Vallejo, *Solo de palabras* (Quito: El Conejo, 1988).

humana. Quien conoce a Raúl Vallejo puede identificar en estos cuentos algunas de sus preocupaciones básicas: la problemática conyugal, la formación y práctica del catolicismo, la solidaridad con los sectores marginados...

Coincido con Abdón Ubidia en saludar a “Los borradores de Adriana Piel” como la mejor obra del conjunto. Cuento experimental, diferente, al permitirle a los personajes un diálogo por encima de sus propias historias, un relato a dos voces sobre el encuentro amoroso del hombre y la mujer y el esfuerzo desde el principio derrotado, de constituir una pareja en términos equitativos y honestos. El esfuerzo marca una lucha desigual si se apoya en un contexto social que no permite la igualdad: así les ocurre a Camilo y a Adriana; se adentran en sus roles, se engañan, se desaman. Pero hay mucho puesto para preocupaciones literarias en este cuento: paréntesis aclaradores de parte del narrador; una conciencia de que cada personaje —como cada lector— tiene una versión propia de los hechos; un admitir que la vida puede vivirse como mero pretexto para escribir. Concluyo reconociéndole al relato madurez humana y literaria.

Las otras historias son menores que la primera: “Con una pequeña ayuda de mis amigos” está demasiado ligada a un hecho de la vida real para apreciar su capacidad de ficción y su intención de captar matices del acontecimiento —un secuestro de un industrial de parte de un grupo subversivo— desde diferentes narradores, hace su estructura un poco confusa. Sin embargo, la elección del monólogo permite la profundización psicológica, la búsqueda de explicaciones de los hechos y consigue un auténtico distanciamiento del lenguaje oficial, ese que informa sobre los acontecimientos a costa de mentir y disfrazar. Gran mérito en un escritor que ha practicado por largos años el periodismo y que ha tenido que bifurcar su ejercicio idiomático por caminos distintos de la comunicación.

“Apocalípticos del parque” responde a una inquietud generacional de los escritores de Guayaquil: el rescatar para la literatura a los seres que emergen del lumpen, de todo tipo de marginalidad. Ya Velasco Mackenzie, Jorge Martillo, Edwin Ulloa han explorado con acierto esos signos humanos de la aguda problemática social de nuestros días. Vallejo se une a ellos con este hermoso cuento que es un cuadro fiel y desgarrado de lo que ocurre un domingo por la tarde en el parque del Centenario; pero no se queda en la mera estampa sino que ingresa a la psiquis del mendigo ciego, de su sobrina prostituta, del predicador que anuncia el fin del mundo, y todos juntos, como auténticos seres humanos, viven sus respectivos Apocalipsis.

“Beatriz huele a café” es la clásica ficción de libertad y autenticidad que viven los artistas: querer romper con las ataduras del hogar la vida monógama y doméstica, el trabajo regular, las rutinas forzadas, encarnadas en un pintor desadaptado y neurótico. Mal título que sigue centrando en la mujer —casi siempre en la última de la vida de un hombre— toda ambición de libertad.

“Una experiencia de santidad” es el cuento más ambicioso y trabajado del escritor. Con epígrafe de Eco, lo que hace es subrayar las proximidades de esta historia con la magna novela *El nombre de la rosa*: una casa de retiros, un grupo de adolescentes que pasan su “retiro espiritual” en medio de bromas y desafíos, unos sacerdotes en ejercicio de la sabiduría y el poder, un narrador que busca la luz y las justificaciones para su elección. El valor del cuento se centra en el manejo del lenguaje —un nivel erudito, caudaloso, con sabor de antigüedad— y la creación de tantos personajes, comprimidos en un cuento, al fin y al cabo, por muy largo que sea. A veces demasiado obvio —la escena de sodomía—, otras, convincente —el orientar al apostolado social la opción del nuevo sacerdote—, el cuento pone el dedo en una llaga casi intocada en nuestro medio: la participación

de la Iglesia y concretamente de la orden jesuítica en los problemas de América Latina, y las consecuencias de la formación que dan a los jóvenes que se educan en sus colegios.

El repaso por estos temas muestra, repito, el rumbo, el territorio literario de Raúl Vallejo. Sé que sigue escribiendo, que lo hará siempre pese a los deberes y compromisos que se eche encima. Este *Solo de palabras* es peldaño significativo de esa escalera que estuvo siempre claramente definida: un trabajo de escritor, una obra múltiple.

ACOSO TEXTUAL: LOS ROSTROS DE LA SOLEDAD HUMANA*

Introducción

Desde *Fiesta de solitarios*, allá por 1992, todavía en la “veleidad” de ser Ministro de Educación, nuestro Raúl Vallejo —y digo nuestro por conocerlo y sentirlo como un escritor guayaquileño, pese a que haya nacido en Manta y viva ahora en Quito— no había presentado otro libro de ficción. Median en su vida sus compromisos laborales en el campo educativo y una Maestría en los Estados Unidos. Lo importante es que nunca abandonó sus prácticas creativas, por eso, ya era hora de conocer algo de aquello que lo ha tenido ocupado durante todos estos años. He aquí, entonces, una buena muestra de su inquebrantable vocación de narrador.

Una novela en medio de una obra sostenida dentro del cuento

Vale empezar recordando que Raúl Vallejo es autor de cinco libros de cuentos, que en 1978 escribió y hasta ganó el premio José de la Cuadra con una novela corta titulada *Toda temblor, toda ilusión* que extrañamente, nunca ha publicado, en todo caso, no ha escrito toda-

* Texto de presentación de la novela *Acoso textual* (Quito: Seix-Barral, 1999) de Raul Vallejo, leído en la Galería “Madelaine Hollander” (Guayaquil, jueves 23 de septiembre de 1999).

vía una novela, empresa que suele ser habitual (jamás indispensable) en la carrera de un autor que se dedica a la narrativa. Si traigo a la luz estos datos es porque ahora sí estamos frente a una obra que se sale de los compactos cauces del cuento, género que Raúl conoce muy bien, para expandirse en esta pieza de más envergadura narrativa (e insisto en que estos reconocimientos no tienen nada que ver con la calidad o con las habilidades del escritor), pieza que no intenta llegar al cosmos totalizante de una novela.

Acoso textual (1999) es una *nouvelle* en la línea de las narraciones epistolares de todos los tiempos, que levanta su novedad en que la correspondencia que se intercambia se hace por vía electrónica y en que la identidad de los carteantes permanece en la incógnita.

Frente a los aires de experimentalismo que puede esperarse de un trabajo situado en la plataforma telemática, me he preguntado un poco sobre el desarrollo de la novela latinoamericana y ecuatoriana de la última década. He recordado que después de las cumbres experimentales del *boom*, la novela realimentó el placer de leer historias ricas en sucesos, continuó buceando en las complejidades interiores del personaje e hizo alianza entre lo nuevo y lo tradicional. En la década de los ochenta tuvimos dedicación a la novela negra (con Osvaldo Soriano, Ricardo Piglia, Antonio Skármeta y Mempo Giardinelli) y en los noventa advinimos a una novela reflexiva, a medio camino entre la novelesca y la crítica en la cual lo fundamental ha sido darle tratamiento a una “relación problemática del yo con el mundo”. Este es el pronunciamiento que me abre la puerta al pequeño orbe de *Acoso textual*.

De los fragmentos que buscan integrarse a un todo

La historia en su dimensión novelesca —es decir, de historia novelesca, en el más viejo sentido del término— es reducida. Un per-

sonaje de imprecisa identidad sexuada, estudiante de posgrado de una universidad en Washington, que hace tres clases a la semana y pasa por una racha de aislamiento —situación que, por cierto, no se justifica en la ficción— ha ido creando diferentes relaciones a través del correo electrónico, cambiando la identidad en cada una. Así, a la persona joven que solo conoceremos como quien vive detrás de la dirección *banano@wam.umd.edu* ha desarrollado tres personalidades femeninas y tres masculinas para conectarse con sus 6 correspondientes.

Lo interesante de la obra es la cuidadosa creación de esos 6 personajes que entregan periódicamente sus correspondientes *mails* a <banano>, en textos cuya manera de estar escritos, referencias a sus mundos respectivos, carga informativa y valores sociales, dibuja en sus rasgos determinantes a hombres y mujeres, detenidos en sus particulares dramas. Así:

<azucena>, es una muchacha barcelonesa de aventuras nocturnas y criticidad creciente, frente a ella <banano> es un seductor que la enamora evadiendo la erotización verbal;

<nostálgico> es un ejecutivo argentino, quien cansado de la rutina se prende a una relación con una joven estudiante de ciencias políticas ecuatoriana, segunda identidad, ahora femenina, de <banano>;

<enquirer> es un ama de casa latina que vive en San Antonio, Texas, y con

quien <banano> tiene identidad de varón, estudiante de periodismo, ambos

intercambian criterios sobre los famosos, sobre la vida que se trasluce en las revistas y comparten ansias sexuales;

<pozole>, el cuarto destinatario, es un gastrónomo mexicano con quien el peso de la correspondencia de un <banano>, otra vez varón, se dedica al arte de comer en la diversidad de placeres pantagruélicos que la vida regala;

<sabrina> es otra estudiante universitaria, inteligente, crítica, quien con

argumentos feministas combate la pornografía así como deplore todo tipo de censuras; con ella <banano> es una dialogante del mismo nivel;

<bicho> es un “todólogo” de Stanford, como sostiene el narrador, con este

destinatario se produce el intercambio más intelectual de la historia, <banano>-mujer comparte con él la gula del saber.

La integración de este rompecabezas de textos no acusa los antiguos desafíos hacia un lector-constructor como en el caso de *Rayuela*, de Cortázar, la célebre novela de ordenamiento múltiple. No. Pese a la variedad de voces y los diferentes estilos que aportan los *mails*, la composición narrativa es mesurada: los 33 trozos o partes se balancean equilibradamente de tal manera que cada personaje tiene a su cargo no más de dos cartas, siempre seguidas por alguna respuesta de <banano> y por la voz dominante y reflexiva del narrador-personaje, de ese <banano> incógnito que concentra la atención significadora.

El ahorro de información es extraordinario: que el intercambio de un par de cartas dibuje la índole de una relación entre dos sujetos; que los estilos, económicamente sugeridos perfilen la naturaleza de una ligazón emocional y cierta armazón psicológica de sus protagonistas, comprime a tal punto los sentidos, que el texto en su conjunto es un concierto de voces en el que “no pasa nada” desde el punto de vista de la acción como categoría literaria.

El meollo de esta concisión reside en el poder de sugerir que tiene la palabra, pero la palabra manipulada literariamente que centuplica su posibilidad signifiante al punto de exigirnos una *gramática de la suposición* en la cual el lector diestro —con destreza dada por la práctica de la vida, por nuestra propia inserción en las tecnologías comunicativas de hoy— entiende, acota, dialoga con el texto. Así,

esa carencia de acción queda suplida por el acontecer interior, por la aventura de la siquis humana.

El drama individual

Por muchos adjetivos que sirvan para calificarla, esta es una *novela interiorista* (y reconozco que ni siquiera existe esta palabra), una novela que nos plantea varios de los rostros de la soledad humana. La historia de *ese* o *esa* estudiante anónimo vale como metáfora de los riesgos de un modelo de vida que va creciendo en la medida en que se imponen sus rasgos y al que difícilmente puede sustraerse el ciudadano de fin de siglo (o de fin de milenio, que esos dos diagnósticos se ensayan). Dentro de la ficción no se explica muy bien por qué el personaje ha abandonado la vida de joven común (pasear, reír, asistir a fiestas, tener sexo indiscriminado los viernes) para recluirse en su habitación a navegar en la fuga cibernética y a multiplicarse con máscaras distintas en la ruta inabarcable de la Internet. Lo encontramos ya diluido en el drama de ser muchos —seis dialogantes, seis identidades distintas— corroído por su fragmentación al punto de

planear desconectarse y despedirse de todos para recuperarse como ser.

Acostumbrado a inventarse, el personaje se expresa en primera persona, pero permanentemente le sale al paso una tercera, dimensión gramatical del “otro”, cualquiera que sea, ese otro, en el texto, también es un narrador. Este vaivén de un *yo* a un *él* en los trozos reflexivos es un rasgo caracterizador de las narraciones que simultanean tiempos, situaciones y voces, he aquí un ejemplo:

Su cerebro requiere de quien entienda cómo la vivencia parece reventar en el interior de cada uno. Soy un ser remendado,

compuesto de retazos deshilachados, hecho añicos como estatuilla de yeso arrojada al suelo por manos iracundas. Quiero sentirme uno y solo uno otra vez...” (p. 14).

Este <banano> ambiguo, en los pocos momentos que rompe el cerco de su elegida cárcel, recorre los centros comerciales de la ciudad y asistiendo al espectáculo de la diversidad confronta su “propia y secreta indefinición”. Se plantea su necesidad de amar y la atiende en la telaraña imaginaria que sostiene sus soledades: allí está <azucena>, la joven de Barcelona, con quien cultiva un sueño amoroso, pero a quien le dice “tengo que saber con exactitud quién dentro de mí es el que sueña en ti”; y <nostálgico>, el exitoso ejecutivo de Buenos Aires que rompe su rutina bordando una ligazón ilusoria con una <banano>-mujer que le alimenta el proyecto de un encuentro en Quito, en La Habana, o en New York.

Soledad irremediable frente a la mujer que se esconde detrás de la dirección de enquirer@aol.com porque con ella, banano se entrega al remedo de acto sexual que resulta del uso del *chat*.

El drama del encerramiento individual, al punto de ponerse en peligro de

atrofiar sensibilidad y sociabilidad, queda claro: banano escribe el último mensaje, lo dirige a <bicho>, el más racional de sus destinatarios y con copia a los otros se despide porque “necesito recoger los miles de pedacitos en que he dividido mi persona” (134).

Una esperanza de encuentro pondrá en jaque la posibilidad de seguir creyendo en el contacto concreto y definido entre seres humanos. O en la evidencia de renunciar a toda esperanza.

Siguen contando los otros

El amplio círculo de dialogantes es uno de los aciertos de la novela. Si bien reina un aire intelectual entre los elegidos y los temas de conversación lo ratifican, impresiona la variedad de temas de singular actualidad que se derrama en las precisas páginas de la obra. Naturalmente, en la conversación con <bicho>, estudiante de Stanford se centran las preocupaciones del estudioso de literatura que es Raúl Vallejo (y que frecuentó el academicismo norteamericano en su estancia en los Estados Unidos hace tan solo un par de años): la discusión de los seguidores y detractores del llamado *canon occidental* en materia literaria aporta luces a quienes se interesan por estos temas, al mismo tiempo que revisa con acerba criticidad la importación de las categorías de validación de los

Estados Unidos. Ocurre que ahora “la construcción académica de nuevos productos de estudio” domina la preocupación universitaria y hasta permite medir, a costa de ello, el respeto que se merece la institución que la practica o deja de hacerlo.

Hay otros intercambios que aportan diagnósticos del presente: con <nostalgico>, aspectos económicos y políticos de Argentina y otros países de latinoamérica; con <sabrina> se le da una rápida mirada al enfoque sexista de la pornografía; hasta la tonta <enquirer> permite ver los efectos de alienación en una vida pendiente de las revistas del corazón y la prensa dedicada a recoger las hazañas de los *papparazzi*.

Es decir, que la vieja tesis que siempre puso cerca a la sociedad y la literatura, sigue teniendo material para sostenerse. En las obras narrativas, la amplitud del mundo tiene espacio de significación, y el más agudo problema individual encuentra sus lazos con el marco social en el que se encierran sus angustias. Por eso, el ser humano de hoy, partícula en una sociedad tecnificada, que ha acrecentado los medios de comunicarse por complejas vías electrónicas, ha ido

perdiendo sus conexiones de carnal y directa humanidad, y se encierra cada vez más en sus confortables pero plásticas burbujas de existencia. Esta clase de persona está en el centro de *Acoso textual*, probados los sucedáneos de relaciones humanas que ha tenido, opta por cortar esos seudo vínculos para buscarse a sí misma.

Sí a la tecnofascinación, pero...

Acoso textual ilustra consciente, deliberadamente, una faceta de la vida de nuestros días. Nos induce a revisar que los adelantos científicos y técnicos no van de la mano con la felicidad ni el enriquecimiento humanos, que perfectamente podemos ser más eruditos, estar más informados y enquistarnos mejor en la arquitectura del mundo sin conquistar con ello el desarrollo del espíritu ni la plenitud de la vida.

Fascinados por la técnica, deslumbrados por la innovación, aturcidos por los placeres epidérmicos podríamos perder de vista muchas cosas. Felizmente, hay y siempre habrá literatura —como esta— que nos lo advierta.

EROS Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA DE RAÚL VALLEJO*

Dicen que algunos escritores se pasan toda su vida literaria escribiendo el mismo libro. Valga para ellos. Otros, en cambio, vuelven de manera insistente a específicos problemas o mundos simbólicos que le son especialmente significativos, por razones que pueden ser desde biográficas hasta ideológicas. Grandes son los nombres que podrían ejemplificar ambas opciones. Me sirvo de este recuerdo para ubicar la perspectiva de estudio del presente trabajo. De ser cercana espectadora de la carrera de escritor de Raúl Vallejo, me he ido convirtiendo en permanente lectora y estudiosa de su obra narrativa, por tanto, aprovecho esos años y las diferentes circunstancias de lectura, para emprender un viaje a lo largo de siete libros de índole narrativa producidos en 24 años. Producto de ese periplo, estas apreciaciones.

Poco, muy poco, sobre el escritor

Emprender una carrera literaria a los 17 años resulta una elección repetida, al fervor de una adolescencia idealista. Mantenerse en ella es lo excepcional. Raúl Vallejo ha desgranado siete libros, preferentemente de cuentos, con mesura y en decisiones, la mayoría,

* Ponencia leída y luego publicada en *Memorias del VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana "Alfonso Carraco Vintimilla"* (Cuenca: Universidad de Cuenca/Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, abril 2000), pp. 31-44.

acertadas. Son siete si incluimos la arrancada polémica de un casi folleto impreso en mimeógrafo de colegio, en 1976. Desde entonces, *Daguerrotipo* (1978), *Máscaras para un concierto* (1986), *Solo de palabras* (1988), *Fiesta de solitarios* (1992) *Acoso textual* (1999) y el flamante *Huellas de amor eterno*, que conocemos en el marco de este evento, completan la lista.

No está de más mencionar que la obra de Vallejo también tiene otros ámbitos: la investigación periodística y literaria, el periodismo de opinión. Algún guion televisivo queda también en el recuerdo. Y mucha acción docente y administrativa, que da materia de apreciación para otros ámbitos.

Del continente del cuento

Viejas son las disquisiciones sobre la preferencia por un tipo de expresión literaria. La novela y el cuento se han mantenido como las vías más idóneas para la expresión de mundos cercanos a la vida humana, hermanados en la herencia directa del epos griego, narratividad que radica tanto en la lengua misma como en la actitud ambiciosa de recoger lo vivido en todas sus implicaciones. En esta línea, Raúl Vallejo es fiel cultivador del cuento. Sus historias se desarrollan signadas por la actitud emocional y enlazan al lector en la misma emocionalidad, cumpliendo así la vieja aspiración de Edgar Allan Poe, de apuntar hacia el blanco de un efecto. Sin embargo, desde su segundo libro *Daguerrotipo* de 1978 hizo un intento, aunque fallido, con la estructura más amplia de la *nouvelle* en una pieza titulada “Prohibido prohibir”. Ese ejercicio fue recuperado con creces en la figura de *Acoso textual* (1999), su obra narrativa más lograda, y se prolonga ahora, con la tercera integrante de *Huellas de amor eterno*, que se llama “Astrología para debutantes”. Estas nouvelles van flexibilizando la condensación de todos los ensayos narrativos

anteriores, al punto de buscar, ya no vínculos emocionales con los lectores, si no distanciamientos evidentes para acomodar en ese interin visiones y propuestas ideológicas.

Sin embargo, resulta oportuno valorar —aunque sea rápidamente— la aportación de Vallejo al cuento ecuatoriano actual. Creo que él tomó muy en cuenta la recomendación que le hizo Fernando Tinajero en forma de carta y que fue publicada como prólogo en *Daguerrotipo*. El escritor de los 19 años de entonces entendió que los lectores quieren “las ‘páginas arrancadas de la vida’, ese tipo de páginas que por su carácter testimonial nos permiten a la vez la proximidad y el distanciamiento que necesitamos para entender mejor ...el mundo en que vivimos”.¹¹⁸ Desde ese libro Raúl Vallejo va cubriendo múltiples aspectos de la condición humana con personajes propios, emergentes de un contorno con clara identidad ecuatoriana, pero al mismo tiempo universales. Y sus cuentos son dúctiles, multiformes literariamente hablando, con una preferencia insistente por los narradores personajes que, vocacionados por recoger la vida en palabras, tanto como su autor, siempre buscan la oportunidad de escribir. Todos los matices del monólogo, del desdoblamiento interior, la alternancia de los mundos exteriores y los del ensueño o delirio, han confirmado a sus protagonistas en la toma de la palabra personal, intransferible.

Es verdad que desde finales de los ochenta, algunos narradores ecuatorianos han hecho aportaciones parecidas. PérezTorres, Jorge Dávila de los mayores, a Raúl Vallejo, o Gilda Holst y Hans Behr de los de su misma edad —solo por nombrar algunos— van relativamente cerca de sus elecciones temáticas y sus habilidades formales, pero Vallejo ha ido marcando un territorio propio. Algunas marcas tienen que quedar claras al terminar este trabajo.

¹¹⁸ Fernando Tinajero, “Carta-prólogo”, en *Daguerrotipo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978), p. 15.

Primera constante: Los cuentos del mal amor

a) *De hombres y mujeres*

Es Julia Kristeva quien sostiene que el lenguaje amoroso es, en sí mismo, literatura, “un vuelo de metáforas”¹¹⁹ y abre el camino a entender la confluencia de dos fuerzas aparentemente incompatibles: “(el) desenfreno que puede llegar hasta el crimen del amado” que se compagina con “una lucidez aguda, superyoica, feroz”. Me ha parecido que esos dos resortes podrían servir como ejes de búsqueda para hacer una lectura de la narrativa de Vallejo. Y en eco del título de la obra del viejo Arcipreste de Hita que aludía al Buen Amor pensando en el impulso de los seres humanos hacia Dios, y sugiriendo, por tanto, que el amor humano era el malo, simplemente recojo el matiz de sufrimiento que conlleva aquello que pueda calificarse con ese adjetivo. Es “mal amor” el que somete a dolor, a desequilibrio, a desintegración momentánea del yo.

Desde los inicios del escritor adolescente que fue Vallejo, el tema del amor se ha repetido en sus historias. Pagó la cuota de la edad con una insistencia en lo sexual, cercana a las experiencias de esa etapa. En su segundo libro, *Daquerrotipo* (1978), el cuento “Momentos” acusa un romanticismo idealista, el de la pareja joven que está dispuesta a luchar contra sus mayores para llevar a cabo una unión. Entonces, los personajes dicen “te quiero” con simplicidad, aunque en los trozos del relato que se asientan en monólogos interiores de los dialogantes, emerge la lucha y la sospecha de que la vivencia de los sentimientos tiene un precio, pero que ellos están dispuestos a pagar.

Esta visión positiva del amor, pronto desaparece de las historias de nuestro autor. Algunos son los textos que desarrollarán argu-

¹¹⁹ Julia Kristeva, *Historias de amor* (Madrid: Siglo XXI, 1987), p. 1.

mentos de conflictividad entre las parejas. Los anhelos amorosos parecen divorciados de los esquemas de vida concreta. Las exigencias de la rutina laboral, las estrecheces económicas de un medio social siempre duro y reductor de los espacios de placer y de expansión, se imponen al proyecto personal y echan al traste los sueños de armonía, complementariedad y sinceridad. Y el propósito de decir la verdad es el primero que se rompe. Veamos: en el cuento “Mangas largas con los ojos de Helena” del libro *Máscaras para un concierto* (1986) se nos narra la historia de la modesta pareja de empleados de un gran almacén, que espera ansiosa el fin de año para casarse, entre los celos de él y cierta asfixia de ella. El cliente de la sección de camisas de manga larga, que pretende e invita es quien se lleva la virginidad de la chica, que miente a su novio, simplemente por acceder a una salida de diversión, tal vez excepcional en los reducidos presupuestos de la gente de clase modesta.

En el cuento “Juego de solitario y final”, del mismo libro, la mentira emerge en diferente circunstancia. Un ejecutivo de ventas, soltero y donjuán, se liga con una mujer casada en una relación que de aventurera se hace estable. La recibe en su casa y entra en una dimensión matrimonial, sin proponérselo, pero mientras él se instala con gusto en los hábitos de una vida familiar, ella solo está a la espera de que se restablezca su vínculo conyugal. En esta historia, miente la mujer atrapada entre su amor por los hijos abandonados y la seguridad de “la mantenida” y el apego pasional al amante. Esa mentira destruye al nombre enamorado. Es importante señalar que la caída del protagonista aventurero se produce simultáneamente al deterioro de la ciudad y de su imagen de urbe rica y dinámica. Flota en estos dos cuentos una actitud de traición, que casi sin escrúpulos, ejercen dos mujeres por razones utilitarias, más que patronales. Acaso el autor joven pagó todavía tributo a esquemas de enjuiciamiento habituales en una cultura patriarcal,

donde la mentira del varón es lo corriente, y la de la mujer, una excepción siempre culposa.

La composición familiar, sus ángulos desintegrados, se revisan con insistencia en la narrativa de Vallejo, dando lugar a patéticas imágenes de desentendimiento, de fracaso, de silencio instalado, cuando no, de violencia. En *Máscaras para un concierto* hay cuatro cuentos para esta línea de significaciones –insistente, por cierto, en la narrativa ecuatoriana actual–: tanto en “La una, la otra: la única” como en “La sagrada familia” los respectivos paters-familias se han desenvuelto siempre en el seno de dos núcleos familiares. En ambos relatos, la situación es analizada por personajes femeninos que se enfrentan en el momento del velorio de los responsables. Ausente el culpable del incubamiento de odios, quedan las mujeres para rumiar frente al féretro: rivalidades de toda una vida, en “La única, la otra: la única”; los resentimientos de una hija, en “La sagrada familia”. Las metáforas de celo en pos de libertad en el cuento “El último vuelo de papá” se ratifican con la información de que “encontró otro nido” a la muerte del padre, al hijo le empiezan a salir muñones de alas en la espalda, prefigurando otro personaje volador, es decir, otro hombre que entre sus movimientos “libertarios”, fundará familias menoscabadas en su autoestima. Por último, en el relato “Un domingo lleno de contrariedades” el retrato de familia es repelente –talvez por su repetida presencia en el mundo de las referencias–: hombre violento que agrede a una mujer cansada y frígida, suegra rezadora y que activa para azuzar disputas, cuñado que interviene como juez, aunque lleve a cuestras su propio drama de otra clase de corrupciones.

Cuando dos años después Vallejo publica *Solo de palabras*, un cuento de los cinco que integran el libro, combinó una interesante renovación de punto de vista sobre el tema de las relaciones de pareja con una innovada estructura literaria. El autor nos enfrente al relato que se construye en la medida en que sus personajes se

convierten en narradores con conciencia de la responsabilidad adquirida al introducir su óptica personal. Para el tema en cuestión, se hace más justicia a la mujer joven, a la quiebra del matrimonio porque el varón no puede incorporarse a una declarada solidaridad con el género femenino para llevar la relación y la crianza del hijo. Entonces, “Los borradores de Adriana Piel” es otra historia de fracaso amoroso, en la que caben todos los rasgos de la unión matrimonial de hoy: pasionalidad temprana, embarazo imprevisto, pareja instalada en una rutina desigual para la mujer que trabaja la típica doble jornada, la salida a las decepciones mutuas en la rápida infidelidad. En el intento de analizar la existencia compartida, el balance que hace Adriana es muy lúcido: “...tú querías tu libertad solo. Yo quería ser libre contigo”.

Pero, en “Beatriz huele a café” se vuelve a un personaje masculino atrapado en los castradores esquemas de la vida instalada: el trabajo empresarial, la familia, de los que quiere escapar para dedicarse al arte. Sus rupturas son periódicas e identificadas como “crisis de nervios”. En esos raptos hay sueños y otra mujer.

Fiesta de solitarios, de 1992, no deja de cultivar el tema de la pareja y sus desencuentros, “Leña de soledad(es)” es heredero directo de “Correspondencia con María Rosa” de *Daguerrotipo* y “Diálogo breve del amor menor” de “Los borradores de Adriana Piel”. Mientras en el primero la amistad con una mujer deriva a cierta sentimentalidad sexualizada, en el segundo una conversación descarnada entre marido y mujer saca a la luz todo un período de decepciones y mentiras. Pero ambas son historias que demuestran fe en la palabra, transformaciones en los nexos afectivos, a partir de una comunicación posible.

Con “Los viudos de Gloria Vida1” del novísimo libro *Huellas de amor eterno*¹²⁰ Vallejo deriva a una historia de amores posibles.

¹²⁰ Raúl Vallejo, *Huellas de amor eterno* (Quito: Planeta, 2000).

que incorpora humor y gran imaginación, al punto de mover a sus personajes por contextos diferentes y conservar al personaje femenino en un misterio concentrador de deseos, de tal manera que la mujer no conseguida no es motivo de frustraciones. Al contrario, parece alimentar el imaginario de un narrador que se prepara para ser escritor.

b) *De hombres y hombres*

Raúl Vallejo es de los poquísimos escritores nacionales que ha tratado la realidad homosexual en sus narraciones. Historias de amor o desamor, según el caso, merecen incluirse con específico enfoque en este trabajo. Desde *Máscaras para un concierto*, de 1986, el tema saca la cara en sus libros, allí con dos cuentos de cercano ámbito imaginativo. Mientras “Volverán las oscuras golondrinas” es un rápido pasaje de travestis que se prostituyen en identificables calles guayaquileñas, con marcado fondo trágico; “Suceso de barrio” es la reconstrucción de un rimen de parte de avezados periodistas de crónica roja: un viejo profesor ha aparecido acuchillado, al parecer, por el joven prostituto que frecuenta. Los ribetes de vínculos superficiales —la compra del sexo— nos obligan a precisar que son historias en que la homosexualidad aparece en su cara más exterior y socialmente condenable.

Fiesta de solitarios le da más espacio todavía al tema: cuatro de sus cuentos tratan la conducta homosexual: la del profesor jubilado que sublima con razones religiosas su preferencia pederasta; la de los travestis que se enamoran de hombres heterosexuales, pero más que nada lo contrario —varones de aparente comportamiento regular que desarrollan vínculos con hombres que se sienten y se comportan como mujeres— y la del empresario rico que frecuenta jovencitos para elaborar sus tristezas por un hijo muerto.

Son cuentos convincentes, con toda su carga de dolor para los protagonistas y de la punición que la sociedad ejerce sobre sus ejecutantes. Vallejo ha meditado tanto sobre este amplísimo mundo para la ficción, que en su libro ganador del Aurelio Espinosa Pólit incluye su largo relato “Astrología para debutantes” en el que sí hay espacio para una relación amorosa entre dos hombres (aunque la distancia de edades y circunstancias tenga todavía un halo de pederastia).

Reparemos en que desde el siglo XIX, la vivencia del sexo en todas sus versiones está cada vez más presente en las inquietudes científicas, en las disquisiciones filosóficas, en los debates intelectuales, en las elaboraciones estéticas. Pero con la homosexualidad se han producido dos actitudes diferentes: la despreciativa-ofensiva respecto de la práctica gay, el silencio para la práctica lesbiana. Sin embargo, hay que apreciar que, tal vez, en los últimos cincuenta años se ha ampliado el ámbito de tratamiento para los asuntos del placer y los afectos humanos, en los que cabe la singularización deliberada sobre los temas homosexuales, tanto que ya podemos hablar de un proceso de internacionalización sobre el tema.

Múltiples son los aspectos sociales que se derivan de este tema. Llama la atención, por ejemplo, la contradicción que supone ver a la homosexualidad sobre la mesa de toda gama de discusiones, mientras en la vida concreta se mantiene un régimen de sexualidad bipolar (al menos en la sociedad occidental), que divide los discursos y las prácticas entre “correctas” y “desviadas”, según estén avaladas o expulsadas por el foco del poder. Lo cierto es que las relaciones homosexuales encarnan la actividad secreta por excelencia, el campo de lo clandestino y de lo prohibido y hasta un terreno en que se localizan los fantasmas colectivos.

Pese a los grandes pasos que se han dado desde Freud, al analizar la realidad “el sexo es psicología, y no sociología, economía o

política; es naturaleza, biología, y no cultura, historia”.¹²¹ Han sido el pensamiento feminista y hoy, la teoría gay-lésbica o *queer* los que han demostrado que la preferencia sexual juega un papel determinante en la producción y reproducción de la realidad social.

Tomemos en cuenta, también, antes de leer los cuentos homosexuales del escritor Raúl Vallejo, la presencia dominante del prejuicio. En este campo son tantos y tan antiguos, sostiene el analista español Ricardo Llamas, que es difícil identificar sus razones de ser. Ese “odio al placer y al afecto ajeno” parecería ser universal (siempre en la frontera de Occidente); el prejuicio —con una especie de fervor exorcístico— ha creado un arsenal terminológico para designar a la práctica y a sus ejecutantes al punto de hacer pensar al estudioso Edouard Roditi que “tantos nombres y alusiones a una práctica prohibida deben remplazar a *ésta* en la vida de la comunidad, a fin de rechazar o suprimir todo deseo personal que pudiera nacer en el individuo”.¹²² Es importante aclarar, entonces, que también la escritura puede hacerse desde el 1975, prejuicio.

Tres historias de hombres travestidos forman un primer núcleo proclive al análisis, dentro de los cuentos de Vallejo. Esa feminidad hiperbólica, la del maquillaje y el vestuario, la voz chillona y los modales recargados se bifurca en dos líneas; la de aquellos que no ocultan su condición de varones porque no pueden o porque no quieren (tal vez esa combinación desequilibrada es la que atrae a los clientes) y la de quienes se convierten en mujeres externamente convincentes. Las “golondrinas” de la calle 1 de Mayo son hombres disfrazados de mujeres al acecho de clientes caprichosos, mientras la Natali de “Te escribiré de París” enamora a un hombre común en la telaraña de su ambigüedad. Triunfa la tesis de que los géneros no

¹²¹ Ricardo Llamas, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad* (Madrid: Siglo XXI, 1998), p. 24.

¹²² Roditi Edouard, *La inversión sexual*. Prefacio de Georges Valensin (Barcelona: Picazo, 1975), p. 100.

son campos fijos sino que se entrecruzan, al calor de las circunstancias adecuadas. En el cuento “Volverán las oscuras golondrinas” la extrañeza de la vinculación es mayor porque los dos travestís se enamoran como mujeres.

La opción narrativa del autor es mostrar el maltrato a estos personajes, también cómo la sociedad arrincona y denigra de estos hijos de la noche. A Cristina (de “Cristina envuelto por la noche”) su solicitante lo acuchilla, castigando así su propia caída en la práctica prohibida; Natali (de “Te escribiré de París”) y su ejecutivo se separan; una de las “golondrinas” mata a la otra en supremo acto de amor. El drama, que en la soledad de la habitación se protagoniza frente al espejo que no miente sobre los cuerpos hermafroditas, se hace tragedia cuando ese cuerpo se enfrenta al Otro, al Otro solicitante. La caricia pronto derivará en golpe, en puñalada.

Otros personajes castigados son los profesores. El que, inexplicablemente, en edad de jubilado se separa de su hogar, del contacto con prostitutas, para descubrir que “la práctica del deseo es lo único que puede mantenerme vivo”.¹²³ El que localiza púberes en la oscuridad de un cine para reeditar sublimaciones religiosas en limitados manoseos y disfrazadas deducciones, bajo la explicación de la búsqueda de la belleza. El sacerdote joven que copula con el alumno adolescente en la oportunidad de un retiro espiritual. Para ellos el castigo se produce rotundo, inclemente, en las mismas páginas de cada historia: asesinato, golpiza, expulsión. Pintados como pederastas, como hostigadores de menores de edad, los personajes elegidos son figuras rotas, desajustadas, mentirosas, cuyo sufrimiento personal se expande hacia otros arrastrándolos a una práctica escondida que no merece ni por acaso, el nombre de amor.

Más que patético es el personaje del padre que revisa ante un asustado *pirova* (el prostituto adolescente) la muerte de un hijo y

¹²³ Raúl Vallejo, *Máscaras para un concierto* (Bogotá: La Oveja negra/El Conejo, 1986), p. 75.

la desintegración de su matrimonio, patético y malsano porque el cuento jamás aclara si la historia que cuenta es verdadera.

Así llegamos al trabajo de más aliento que sobre el tema homosexual ha escrito Raúl Vallejo. Ya dije que es su tercena nouvelle, de gran construcción literaria, casi mosaico de variadas estampas muy guayaquileñas. En el corazón del drama humano una pareja de varones, separados por la edad, se enlaza en una relación que parecería de amor si no albergara una mentira destructora: el joven Manuel, amado por el Profesor Wisard, falso astrólogo que hasta lo contrata como secretario de su decadente oficina, está enfermo de sida y solo se lo confiesa cuando se retira a morir. Historia en la que hay amor, pero también traición justificada en el hastío (a los pocos meses de estar juntos); otra vez la mirada del hombre mayor se recrea en la belleza juvenil, otra vez la frivolidad parece campear en vínculos afectivos que no se entablan en lo profundo del deseo del Otro, en ese deseo que anhela la fusión, aunque la sepa imposible. Amor que, según Kristeva, se vive “como miedo y deseo de traspasar las fronteras del yo”.¹²⁴

Como se ve, los cuentos homosexuales del autor que estudiamos optan por moverse hacia los referentes reales más característicos de países como el Ecuador y cualquier otro de América Latina. Pese a que los movimientos en defensa de los derechos gays-lésbicos se multiplican en todo el mundo (en 1995 se crearon grupos en países tan diferentes como Bolivia, Kenia, Moldavia, Portugal, Corea del Sur, Pakistán) y que en el Ecuador la relación afectiva entre personas del mismo sexo salió del *Código penal* con tipificación de delito, recién en 1998, lo general es que la vivencia homosexual esté rodeada de incompreensión e intolerancia y sea vista desde toda clase de prejuicios. En los cuentos de Raúl Vallejo esas mismas condiciones convierten a los homosexuales en seres de torturada

¹²⁴ J. Kristeva, p. 5.

marginalidad, cuya conflictiva relación con el medio vuelve a los personajes hacia dentro de *sí* mismos, en una compleja labor de autodestrucción. Sin embargo, se extraña un poco de serenidad, un cierto trabajo hacia el equilibrio, una inclinación por romper los esquemas de tortuosidad y horror. Resulta reductor que 70 años después de Pablo Palacio, solamente haya puesto para los Octavio Ramírez, matados a puntapiés en las calles y en las páginas. Vistos con la mirada de Vallejo, ¿no son esos personajes los más elocuentes ejecutantes del mal amor?

Segunda constante narrativa: Aquelarre de palabras

Desde siempre, la literatura ha servido, entre sus infinitas posibilidades de significación, para plantearse a *sí* misma el misterio de la creación literaria. A pesar de que muchas disciplinas crecieron paralelamente a las obras de todos los géneros, en el corazón mismo de los poemas, los cuentos y las novelas, floreció la inquietud por el ser de la literatura. Esto viene a cuento de la segunda gran línea de trabajo narrativo de Vallejo. Que es la literatura, para qué sirve, a qué compromete a sus autores, cómo se organizan las palabras en torno a un núcleo de vida significativa, son algunas de las variadas preguntas que parecen emerger, para generar en el lector la dinámica de la búsqueda de respuestas, de las historias inventadas, sin alterar un ápice su carácter ficcional. Esta vertiente sirve para constatar la extremada conciencia que tiene la literatura de *sí* misma como discurso.

Desde su arrancada literaria, Raúl Vallejo sospecha que dedicarse a la narrativa hace una elección por el carácter más libre del testimonio de la vida, así como del ambicioso alcance de la ficción, es decir, de aquella materia que quedó atrapada en uno de los más

antiguos pronunciamientos, el de Aristóteles, con aquello de que “la poesía es más filosófica que la historia”. El contenido del minicuento que da título a su librito de adolescente: “Cuento a cuento cuento que el cuento es cuento” no es solamente un juego de palabras, sino una compendiada arte poética del género al que más se dedicaría. En *Daguerrotipo* figura un cuento de especial remembranza emocional para quienes estuvimos un poco cerca a fines de los setenta. En “Por culpa de la literatura”, el joven narrador que era Vallejo fija ya, en una anécdota de alumnos de colegio luchando contra los prejuicios, las vicisitudes de las existencias dedicadas a escribir y la fuerza de las palabras usadas para recrear. La búsqueda de una estética adecuada para quien ha descubierto la vocación literaria se hace a la par de una aguda ética de acción social, que para entonces se reconocía como “compromiso”.

Los simbolismos al servicio de la labor literaria, desde entonces, son múltiples. Los personajes se proyectan a sí mismos en palabras, a veces secretas, como si el hecho de escribir sus pequeños o grandes dramas interiores exorcizaran sus demonios o los ayudara a encontrar respuestas (el profesor de “Suceso de barrio”, escribe un diario) en otras ocasiones en el recurso del desdoblamiento del yo o del encaramiento con el tú judicial (la joven que se prostituye, en “Una marioneta extraviada en el escenario”), que lleva a conclusiones que ya ha enunciado la teoría literaria en su propio lenguaje: “la vida no siempre cabe en las palabras: tienes que inventarlas” sostiene el personaje, convirtiendo su confesión en una proclama valedera para los escritores.

Cuando el exmarido rencoroso de “Los borradores de Adriana Piel” relata los entretelones de un matrimonio fracasado —convertido, claro está, en juez y parte dado que es el narrador— su personaje, la Adriana Piel del título, le sale al paso y lo obliga a escuchar otra versión de los mismos hechos que equilibra la narración y abre la óptica hacia un punto de vista justiciero para la participación

femenina en ese fracaso, e interpretativamente, para las mujeres en parecida problemática. Frente a este recurso vale recordar un permanente testimonio de los escritores, quienes insisten en declarar que son los personajes los que definen su accionar dentro de la narrativa y que los autores no pueden abordar la creación con premisas preconcebidas.

Una obra de singular importancia en el seguimiento de esta constante es *Acoso textual*. Su mundo simbólico se aprieta, precisamente, en la angustia de existir solo en la palabra. Aquel banano@wan.udm.edu —quien ha multiplicado su personalidad creando voces e identidades falsas para conectarse con seis personas de diferentes partes del mundo en ese remedo de relación humana que se produce en el espacio cibernético— es un ser en agónica desintegración, luego de haber pasado por la exaltación de inventar e inventarse. Ha probado el magnífico poder de crear, ha explorado la ilusión de citas, lenguajes y estímulos imaginativos hacia relaciones amorosas que arrastraron a otros a sus propias mentiras y fantasías, pero ha agotado su humanidad y también la ajena. Escribir, entonces, se hace “una suerte de espantosa trascendencia”.¹²⁵ El juego inicial termina para el personaje como una maldición, al punto de que planifica una indispensable despedida de sus seis dialogantes porque si bien “he hecho de las palabras mi forma de existencia” precisamente por ello, tiene que recuperar su real condición humana. En este punto el autor Vallejo constata que las dimensiones literarias y reales avanzan paralelas, pero no se reemplazan mutuamente jamás.

Hasta en su nuevo libro, Raúl Vallejo no se separa de esta especie de obsesión creativa. En “Los viudos de Gloria Vidal” hay tanta convicción en la capacidad reconstructiva del personaje que evoca que —al ritmo del repaso de la historia de los cuatro amigos enamorados de la misma mujer— se van hilando en el subtexto las diferen-

¹²⁵ Raúl Vallejo, *Acoso textual* (Quito: Seix-Barral, 1999), p. 76.

tes fases de una novela, mientras en la piel del texto se escribe un cuento. Y el juego tiene consecuencias complejas: en la novela que va a escribir el narrador Gloria Vidal será un personaje mientras que en el cuento es persona, pero todos sabemos que desde el momento que opera en una ficción siempre será personaje.

Entonces, narradores y personajes en combinación infinita de sus existencias de papel —pero siempre elocuentes en su representatividad humana— habitan un mundo de sentidos que va creciendo al ritmo de la existencia y confirmando viejas y eternas tesis: que la literatura nos sirve para conocer la vida, que el escritor está presente en su obra, al mismo tiempo que se distancia de ella.

En un texto corto que abre el libro *Fiesta de solitarios* Vallejo plasmó la más caudalosa “arte poética”: ese Rept(l)ápiz de sonoridad bíblica alude a todo lo que esperamos de la auténtica literatura. Apunta hacia la escritura andrógina que previó Virginia Woolf, al concebir un personaje “varón/hembra” que plasma palabras con placer utilizando un instrumental heredado, el lenguaje, que pese a su riqueza para los inagotables afanes de creación siempre resulta limitado. El desafío a la invención libérrima es el que transforma el lápiz en serpiente, es decir, en fuerza creativa suprema, en medio de complementación del mundo, en emisor de voz de las multitudes. Asumida la tarea en solitario, pero abriendo la vía para permanente comunicación, emerge la literatura de Vallejo y la de todos los escritores que apuntan hacia la misma meta, ese *aquelarre de palabras* que embruja también a estudiosos y lectores y hoy aquí nos congrega.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso* (México: Siglo XXI, 1985).

- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad* (Madrid: Siglo XXI, 1998).
- Kristeva, Julia. *Historias de amor* (Madrid: Siglo XXI, 1987).
- Tinajero, Fernando. “Carta-prólogo”. En *Daguerrotipo* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978).
- Roditi, Edouard, *La inversión sexual*. Prefacio de Georges Valensin (Barcelona: Picazo, 1975).
- Vallejo, Raúl. *Acoso textual* (Quito: Seix-Barral, 1999).
- . *Huellas de amor eterno* (Quito: Planeta, 2000).
- . *Máscaras para un concierto* (Bogotá: La Oveja negra/El Conejo, 1986).

UN POETA Y UN CRONISTA*

El título de esta novela —*El alma en los labios*— es una auténtica carta de presentación. No hay ecuatoriano que ignore el nombre de ese pasillo señero de una visión atormentada del amor, del amor que cifra en su vivencia el sentido de la vida. Detrás de ese membrete emergen un poema y una figura que es un símbolo, la del poeta por excelencia, la del vate marcado por el dolor y el infortunio, el guayaquileño Medardo Ángel Silva.

En el proyecto de escritura de Raúl Vallejo Corral, Silva y su vida trágica estuvieron tempranamente presentes. En 1978, con la colección de cuentos *Toda temblor, toda ilusión*, inspirada en la muchacha que estuvo ligada a la autoeliminación del poeta, ganó el Premio Único José de la Cuadra, pero jamás la publicó. Una profunda exigencia crítica con su propia obra guardó los materiales para otro momento. Veinticinco años después aparece la novela que da cuenta de cuán arraigados quedaron hechos y personajes en la imaginación de Vallejo.

La primera decisión

Raúl Vallejo en esta oportunidad creativa ha tomado una decisión de riesgo. Dedicarse a escribir una novela sobre cuya historia nu-

* Prólogo a *El alma en los labios*, 2ª. edición, de Raúl Vallejo (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2007), pp. 9-16.

clear se sabe todo (o casi todo), es renunciar al lector que busca libros que le cuenten historias novedosas. Aunque sepamos que la corta y trágica vida de nuestro bardo del Guayas se presta para la ficción, cada ciudadano que se ha educado en el Ecuador se asomó a ese conocimiento en sus años de colegial. Y el desafío de darle al lector la buscada novedad es coronado de otra manera, de la forma literaria por excelencia que consiste en cristalizar un entramado singular, una forma de contar hechos conocidos, a base de rasgos constructores innovadores. *El alma en los labios*, como en el caso de los espectadores griegos que iban año a año a descubrir qué habían hecho los dramaturgos con sus eternas leyendas, se organiza en un original entramado en el que se ha previsto todo en el gran plano de su arquitectura.

El desdoblamiento de la voz y de la figura

Raúl Vallejo emprende la transformación de su material narrativo y da los siguientes pasos:

Comienza la narración por un hecho relevante que pone al lector en contacto con tres rasgos de constante presencia en la obra: con el lenguaje modernista, con el desdoblamiento de la mirada entre la de Jean d'Agreve, seudónimo con que el poeta firmara sus crónicas y la del poeta, y la premonición de muerte. Anna Pávlova danzando "La muerte del cisne" ante la mirada absorta de Medardo, deja en aire la amenaza del final tráfico del personaje.

Separa a Medardo Ángel y Jean d'Agreve, el hecho le permite al autor manipular la materia prima elegida con extrema libertad y hasta libera la imagen del poeta de ciertas vivencias equívocas. El espíritu etéreo del cronista cruza por encima del tiempo, penetra en los ambientes prohibidos, consume opio y contempla el cadáver prematuro de "su" Poeta. En esa voz se resume testimonio, enjui-

ciamiento, comprensión, solidaridad. Hay mucho del autor en esa mirada, pero como ninguna voz es monolítica, también hay otros matices solamente posibles.

La perspectiva es amplia porque se presenta como “Yo, el cronista Jean d’ Agreve... le sobrevivo en la memoria indeleble de la escritura, convertido en esta voz que habla desde la remembranza”¹²⁶ y al final del hecho suicida “soy un espíritu que, despojado súbitamente del cuerpo en el que moraba, ha quedado vagando con irresueltas dudas...”.¹²⁷

Otra acertada decisión constructora es la de plantear el nacimiento real de Medardo Ángel Silva, ese nacer para la vida, el 8 de junio de 1898, junto al del cronista —personaje y novela francesas, del escritor Eugene Melchior, Vizconde de Vogue, del mismo año 1898— y seguido por el nacer para la poesía, cuando a los 16 años de edad, el poeta consiguió la publicación de su primer poema en la revista literaria *Juan Montalvo*.

A cualquier lector de los poemas de Medardo le resaltarán como gemas los versos, escritos en cursivas, que apuntalan el relato: Raúl Vallejo ha encontrado el enlace justo entre la primigenia voz del poeta y la suya propia para el engarzamiento de situaciones, precisiones emocionales, hasta hechos concretos. Esta elección me parece otra de las decisiones acertadas de la novela.

La muy trabajada estructura de esta novela nos permite continuar haciendo observaciones y encontrándole méritos: el paréntesis a la acción que suponen las páginas de conversación celebradora del fin de la I Guerra Mundial, entre los cuatro amigos-poetas —que se desarrolla bajo el subtítulo “Que aviven sus alientos las moribundas lámparas” línea del poema “Cabalgata heroica”— me parece otra buena idea, aunque su estilo sea a ratos demasiado discursivo. Poner a

¹²⁶ Raúl Vallejo, *El alma en los labios* (Quito: Planeta, 2003), p. 33.

¹²⁷ *Op. cit.*, 218.

desarrollar ideas filosóficas, políticas y poéticas a cuatro figuras de nuestra historia literaria (José Aurelio Falconí Villagómez, Manuel Eduardo Castillo, Miguel Ángel Granado y Guarnizo y el mismo Medardo) y mantener el vigor del diálogo constituye un esfuerzo abrumador. Para el crecimiento del personaje es un momento clave: venía ya de quemar parte de la fracasada, por no vendida, edición de *El árbol del bien y del mal* y se preparaba para una nueva etapa poética. Vallejo lo hace proclamar que “el modernismo ha muerto” y al mismo tiempo reconocer que “quedan del modernismo...el amor a la libre expresión artística y la emancipación de las gastadas reglas”;¹²⁸ creyente nuestro autor en el talento del Poeta, rescata su comprensión hacia un futuro en el que “lo nuevo es la novedad del futuro de formas cúbicas en cubos de sueños...”. Muchos creemos que el suicidio de Silva interrumpió lo que sería un inmediato viraje hacia otras rutas de la creación. ¿Rutas vanguardistas como dejan entrever esos “cubos de sueños”? Tal vez.

Las dos estancias en que se divide el libro —nombre tan caro a Medardo Ángel— tienen una bisagra que se llama “Interludio del poeta y su amada” (y que constituye una pausa de tono íntimo que trae a la memoria la misma intención en una novela tan hermosa como es *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara, donde su “Intermedio de amor y recuerdos infantiles” pone una nota lírica y de definiciones existenciales). En este trozo de conexiones también hay una luminosa concepción: mientras el Poeta pasa a limpio el poema “El alma en los labios”, dos perspectivas narradoras reconstituyen todos los matices de la relación de los enamorados Medardo Ángel Silva y Rosa Amada Villegas: demandas incomprendidas de parte de él, infantiles reparos y frialdades juguetonas, de ella. La pasión del poeta por la muchacha sorprende en ese cruce de signos

¹²⁸ *Op. cit.*, 109.

entre el hombre hecho y trágico y la núbil chiquilla prematuramente abocada al amor.

Guayaquil de entonces

Una visible fortaleza de la novela es la recreación de una Guayaquil de años idealizados en la imaginación general por el peso de las tradiciones pasivas, repetidas infinitamente por la prensa en las fechas de aniversario o exaltadas en los discursos de ocasión. En estas páginas Guayaquil tiene los colores múltiples de una paleta completa: así como florece en estallido de sensaciones, resalta el brillo del sol y se padece el efecto inclemente del calor; también se percibe el verdor del parque Seminario, el penumbroso ambiente de las lámparas de gas mientras aflora el olor del cacao tendido en el Malecón y la humedad reblandece las pieles. Sin embargo, la pintura de la ciudad en esta novela prefiere los tonos sombríos de las callejuelas de la Quinta Pareja, el aire de “la urbe que duerme y que trasnocha”, como sostuviera Medardo en vida, bajo la firma de su seudónimo. Se rompe la idealización al calor de esta pintura que tratando de mirar la ciudad desde los ojos cubiertos por los quevedos de Silva, permiten el espectáculo de su estrechez provinciana, de sus prejuicios burgueses, de su pacatería reductora.

A más del escenario idóneo a cada momento de la ficción, el tiempo es captado en huellas muy específicas, esas que solo pueden brotar de la clase de textos interesados en recrear ambientes para que sean naturales espacios de la vida: los caballeros utilizan un tónico de la casa Edgard Harlene contra la calvicie, los vestidos que se confeccionan de tafetán se venden a cuarenta y un sures; el trasfondo político-económico se revela en leyes como la que, emitida en 7 de octubre de 1914, decidió que los billetes circulantes fabricados por los bancos nacionales no puedan convertirse a su equivalente en

oro. Tiempo en que se lucha contra la bubónica y la fiebre amarilla porque el puerto está considerado infecto y peligroso.

Feminidades

En la historia real de Medardo Ángel Silva los vínculos del poeta con lo femenino aparecen en vida y obra. Raúl Vallejo no podía desperdiciar esa vertiente de trabajo literario: la emprende con agudeza en la parte titulada “Mujer dame a probar tus dulces maleficios” del verso que brota de la Estancia IV. Es tan significativa la concentración semiótica de este pasaje que empecemos por recordar la estrofa completa:

Se abren tus dos pupilas como dos precipicios
por los que ruedan almas al sueño y a la nada.
Mujer, dame a probar tus dulces maleficios
Húndeme el luminoso puñal de tu mirada

En ellas *late* —palabra clave de Medardo Ángel Silva y del trabajo reconstructivo de Raúl Vallejo— la atribución de un poder a las mujeres, poder que se difumina en los ámbitos del misterio y de la muerte, pero que se desea conocer, del que el poeta se reconoce víctima voluntaria.

Pórtico adecuado, por tanto, para el desarrollo de cuatro voces femeninas que flanquearon al Poeta, la de Rosa Amada, en primera persona, balance sereno ya en la vejez de las consecuencias, no siempre positivas, de haber sido la elegida, la musa suprema, la Amada, con mayúscula siempre. La segunda, de la madre, doña Mariana Rodas viuda de Silva, esa en tercera persona, visión propia del narrador que comprende más que el personaje los hilos de la compleja trama en la que se sofocó el hijo queridísimo. Luego

viene la presencia de Gardenia Guerra, la prostituta —ella sí responsabilidad absoluta del narrador Vallejo— en profundo diálogo con Jean d’Agreve sobre las circunstancias que los unieron a costa de la espontánea sabiduría de los cuerpos y de extraños nexos que serán materia de un “tratado de amor triste” en el cual Gardenia no será solo “huella de amor eterno”. Juegos de fidelidad de Raúl Vallejo a sus propias obras (ambos son los nombres de su libro de cuentos anterior a este). Por último, una voz judicial, un tú de revisiones y balances, se dirige al cuarto símbolo femenino de esta obra, al total, al envolvente: con el epígrafe de “Esposa Inevitable, dulce Hermana Tornera” tomado de otra Estancia de Silva, se levanta un poético apóstrofe a la muerte.

Inventando la muerte

¿Cómo narrar la muerte del poeta Medardo Ángel Silva? Me gusta imaginar los desvelos de nuestro herido bardo, pero también los de Raúl Vallejo tomando constantemente decisiones fundamentales respecto de esta novela. ¿Desde qué perspectiva, con qué lenguaje intentar correr el velo de la escena más misteriosa que tiene que ver con la literatura ecuatoriana? Pues en el talante que domina buena parte del relato que es el periodístico: desde un estilo directo, investigador, pero con las limitaciones de lo que fue un “enigmático hecho”, “un “insondable acaecimiento”, un “inconcebible episodio”, un “incomprensible acontecimiento”, un “inexplicable suceso”, es decir, como la crónica que Jean d’Agreve pudo haber escrito. Y, páginas más adelante, el mismo cronista se plantea algunas variantes del momento del suicidio a costa de las “irresueltas dudas” que siempre tendrá sobre él. Y como en esas películas de elocuente perspectivismo, asistimos a las diferentes posibilidades del hecho

sangriento, imaginado por sus amigos. A ese conjunto de imaginarios nos sumamos los lectores.

El epílogo ubicado en 1978 intencionalmente situado en una escena posible, en ese posible aristotélico simplemente porque la poesía es más filosófica que la historia, asistimos a un acto de literatura dentro de la literatura pero también a un arrebatado de emoción evocadora de Raúl Vallejo a los compañeros escritores, a cuyo lado empezó a crecer él mismo, así como un homenaje múltiple a personas que han encontrado la síntesis de significaciones humanas y sociales en torno de figuras como Medardo Ángel Silva y Julio Jaramillo. Evocación y homenaje a personas de carne y hueso que contribuyeron de alguna forma a la larga y lenta gestación de esta novela, como lo reconoce el autor en su final “Noticia sobre las fuentes”.

La mayor ambición de la novela es la recreación de lenguajes diferentes. Cuando en el primer capítulo el poeta admira la danza de Anna Pávlova la narrativa se catapulte en elecciones modernistas, apoyado en las imágenes y en los mismos versos que emergen de esa corriente. Más adelante habrá lenguaje periodístico, judicial, intimista, evocador. Leyendo *El alma en los labios*, el bardo del Guayas se yergue con otra clase de vida, la que completa el dato de la historia, la que lo hace un ser eternamente vivo.

EL PERPETUO EXILIADO*

Para conocer la historia, la historiografía; para llenar sus vacíos, escuchar diálogos, completar perfiles, la literatura: esos son los caminos que se complementan y enriquecen. En una inclinación irrefrenable por la novela histórica o por la que trabaja con sus materiales, Raúl Vallejo Corral publicó el año pasado su esfuerzo de 14 años de recopilación de datos y meditación sobre el velasquismo.¹²⁹ Pero, prevengo al lector: si bien el fragor de las cuatro décadas de actividad política del gran líder del pueblo ecuatoriano resuena en sus páginas, la preferencia del autor va por el lado íntimo y subjetivo de su enorme protagonista.

José María Velasco Ibarra es el nombre con el que crecimos siquiera dos generaciones de ecuatorianos: sus cinco gobiernos – cuatro de ellos interrumpidos– instalaron en el país una forma de gobernar, una asunción mesiánica del poder y el crecimiento de círculos deleznables en su torno, que torpedearon las metas del presidente. Todo eso queda claro en la novela de Vallejo. Lo interesante es la elección de construcción narrativa que ha hecho para conseguir la creación de una nueva perspectiva, la del mismo Velasco.

Con estructura casi circular parte de 1979, año de la defunción de la célebre pareja: Corina del Parral en febrero, en Buenos Aires; José María Velasco Ibarra, en Quito, un mes después. Enclavados en el exilio –el presidente solo vivió en Quito en su juventud y en sus

* *El Universo*, Guayaquil, 12 de noviembre de 2017. Internet.

¹²⁹ Raúl Vallejo, *El perpetuo exiliado* (Bogotá: Penguin Random House, 2016).

periodos de gobierno—, puesto a toda prueba el sentimiento que los unió, la novela sigue el nacimiento y recorrido de esa relación amorosa y le da lenguaje directo a través de inteligentes artimañas de construcción: cartas, diario, conversaciones, pensamientos focalizados en ellos. El paso del tiempo lo experimenta el lector con el vigor mental de quien sabe que el calendario y el reloj radican en la psiquis, por tanto, que la lineal cronología es imposible.

La novela tiene muchos méritos; su férrea construcción que no deja un hilo suelto haciéndole creer al lector que se asoma a textos íntimos, la ingente red de personajes con nombre y apellido de la política ecuatoriana, metidos en actuaciones propias de la desastrosa manera de asumir la responsabilidad pública, que ha caracterizado al Ecuador. La información brota de fuentes respetables —el autor las revela en un posfacio—, y una serie de interludios van mostrando un hilo personal de seguimiento hasta la revelación final, en la cual, apelando al instalado recurso cervantino de “inventarse” un autor y unos referentes, la novela muestra que en literatura todo vale.

En este todo, en el que las piezas van encajando en la medida en que el lector no se distraiga —el universo narrativo es enorme y tal vez por eso se ancla a ratos en algunas repeticiones— una escena es memorable: el encuentro entre dos ancianos emblemáticos, Velasco Ibarra y Jorge Luis Borges, escucharlos conversar en una cafetería porteña, cuando ya gobiernan los militares en Argentina, dando un repaso a la política mundial y hechos próximos, nos regala páginas excepcionales.

Vallejo ha escrito cuentos, novelas, ensayos, poemarios, sin interrumpir jamás su vida literaria pese a su incursión en la política. Esta, que bien podría ser su mejor obra, lo confirma en el puesto de los autores indispensables.

GABRIEL(A) O CÓMO ENTENDER LO TRANS*

La literatura es maestra de la vida, nos acerca lo que está lejos, nos revela mundos posibles, nos renueva visión e ideas. En tiempos de tanta confusión como los presentes, cuando el planeta insiste en polarizarse y defender una rotunda bipolaridad que no deja espacio para los matices y la variedad, circula una novela que ofrece a los lectores una parcela de territorio imaginario, pero con hondas raíces en la condición humana. Se trata de *Gabriel(a)*,¹³⁰ del escritor Raúl Vallejo, cuyo título denota a primera vista la historia de una transformación.

En realidad, “trans” no es una palabra, es un prefijo que significa “al otro lado” o “a través de”, pero ya se sabe que la necesidad comunicativa convierte las bases idiomáticas en materia maleable. Hoy significa desde una comuna francesa hasta una identidad sexual. Y una identidad problemática porque arrastra consigo un esfuerzo de comprensión individual —la identificación de lo que ocurre consigo mismo— y más que nada, social, cuando un individuo de un sexo siente que está diseñado psicológicamente para aparecer y comportarse como el otro.

De ese complicado nicho de subjetividad el autor extrae materiales para su novela y construye un personaje que pasa por el calvario de la transición y que es perseguido por la mirada ajena

* *El Universo*, Guayaquil, 7 de julio, 2019. Internet.

¹³⁰ Raúl Vallejo, *Gabriel(a)* (Bogotá: Penguin Random House, 2019).

constantemente. El colegio y la universidad fueron etapas de agresión física, los sueños laborales siempre quedan trancos porque la sociedad se niega a reconocerle un lugar profesional, de allí que un capítulo se llame “O puta o peluquera”. Algunas de las amigas de la protagonista están sufriendo ataques brutales en las calles, cuando frecuentan las esquinas —que parecen los únicos espacios donde pueden ganarse la vida—.

En este ambiente de violencia surge una relación de amor. Vallejo plantea que el enamoramiento es posible por encima de cuerpos disidentes y sin buscar diagnósticos que el vulgo, a la ligera, tilde de enfermizos. La lucha interior de un hombre heterosexual, de clase media alta, es intensa (no lo suficiente digo yo), más por las barreras sociales que por las que le levante su propia psiquis. Del Gabriel original solo quedan los signos más íntimos, todo lo demás corresponde a una feminidad elegida, cultivada, amparada en esa clase de belleza que hoy puede estar más fácilmente a la mano (gimnasio, dietas, maquillajes, ropa) de las mismas mujeres.

Esta novela es una obra artística. Pero empezó a circular en el mes en que las conciencias ecuatorianas han sido llamadas a aceptar realidades de las minorías que tienen derechos hasta ahora negados. Las diferencias de opinión, las agresivas oposiciones también están mostradas por la historia, como reacciones de posiciones conservadoras e inmovilistas, cómodamente sostenidas en el territorio de los privilegios y de falsa superioridad. Son transitorias aunque tomen su tiempo. Una ficción que muestra como posible y verosímil que las personas se amen por encima de las diferencias, ayuda a cruzar las vías que tanto separan a los seres humanos. Algunos dirán “es tan solo una novela”, otros verán en sus páginas un eco de los grandes relatos que siempre nos hemos estado contando, aquellos que convocan los ideales de entendimiento, respeto y convivencia.

ESCRITORAS DE LO PEQUEÑO
Y LO GRANDE

FRÁGILES*

Dentro del panorama del libro y la lectura siempre he salido por los fueros de la literatura del Ecuador. Hay lectores que tienen un displicente concepto sobre ella, pero en breve conversación exploradora percibo que se trata de desconocimiento, de falta de curiosidad y de la inveterada actitud de desvalorizar lo nacional. Y no es que de manera ciega defienda la calidad de las obras que salen de pluma ecuatoriana. Es obvio que no todo lo que brilla es oro, que cierta falta de vuelo parece mantener a mucha de nuestra narrativa apegada a sus tradiciones, a imágenes y problemas repetidos (esa juventud confundida, metida en drogas y sexo, deambulando y quejándose del sinsentido de la vida), sin embargo, con ello y pese a ello, hay piezas que merecen ser leídas e impulsadas.

Carolina Andrade presentó su primera incursión en la novela —aunque breve— luego de tres libros de cuentos. Tradicional camino de los narradores que avanzan con paso cauto en la medida en que conciben y plasman un mundo propio, encuentran sus obsesiones más frecuentes y dominan una manera de contar. En esos cuentos se dio de bruces con la muerte, captó muchos matices del orbe de las mujeres, pero con ironía y sin resentimiento, hasta canalizó su experiencia de periodista de oficio. Soy admiradora apasionada de *Revista y revuelta* (2003), esa colección orgánica concebida como un magazín y con historias independientes entre sí.

* *El Universo*, Guayaquil, 10 de marzo de 2010. Internet.

Cuando llegó a *Frágiles*,¹³¹ novela corta del año pasado, también tenía un concepto redondo: una teoría sobre la fragilidad de la composición psicológica de los seres humanos, tanto que la metáfora de la composición del vidrio se mantiene durante todo el relato. Es esta una novela de evocación y al mismo tiempo de topografía latinoamericana. Ecuador y Chile comparten hechos próximos en la figura de sus protagonistas —una guayaquileña y un chileno que son amigos de niñez feliz y amantes accidentales en la juventud— y a pesar de que prima lo personal sobre lo colectivo (no podría ser de otra manera en una novela) en el telón de fondo sacan su rostro desde mayo del 68, pasando por la caída de Allende y llegando el velado rostro de un país “a quien la prensa internacional no toma en cuenta”, nuestro pobre Ecuador.

Los personajes tienen su encanto singular. Una mujer que pasa por el drama de los ochenta: ser ella o ser esposa; un calculista que no tiene interés en el amor y cuando se enamora claudica hasta el punto de abandonar Nueva York para “hundirse” en la mediocridad de Guayaquil. Lo novedoso es que un intercambio de emails dibuja el tono comunicativo en que se profundiza la relación y ellos se revelan sus facetas.

La historia parece optar por un punto medio entre el peso de la tradición y la necesidad de romperla. La pareja se casa dentro del rito habitual porque la familia no puede prescindir de ello, pero se convierte en una más del pequeño grupo de amigos “sin puesto” social, desarticulados del medio. Tienen hijos, trabajan, ganan dinero, pero “no salen en la foto”, es decir, no representan a los modelos de éxito y poder o de pobreza y marginación, los dos grandes polos del país.

La novela daba para mucho más. “Me resulta inacabada”, le dije personalmente a la autora; se quedan en germen, apretadas

¹³¹ Carolina Andrade, *Frágiles* (Quito: Libresa, 2009).

entre sus páginas algunas líneas de desarrollo. Pero este criterio es muy personal, tal vez invasor de las decisiones de Andrade. Me corresponde decirlo, así como aplaudir un libro que nos ayuda a pensarnos dentro de su tesis —la fragilidad humana— y de nuestro contexto latinoamericano.

QUE SUENEN LOS BLUES MIENTRAS SE LEE*

Que suenen esas piezas tristes, repetitivas, ligadas a su origen africano, que nos empujan a bucear dentro de nosotros mismos al ritmo de sus doce compases. La raza esclavizada exorcizaba cantando, desde fines del siglo XIX, los demonios de su abatimiento.

En estos tiempos *rayuelianos* yo ya había acudido a Ma Rainey y a Bessie Smith de la mano de Cortázar, para acompañar la lectura de ciertas páginas de su gran novela, en el ánimo de sentir el palpito común que enlazaba a sus personajes en torno de esas voces templadas al fuego de los instrumentos metálicos. Ahora viene una escritora ecuatoriana a hacerme ver que la música y la literatura se llevan bien, y más todavía, que pueden hacer una expresiva trilogía semántica con el cine. No se trata de audiovisuales con argumentos, se trata de historias escritas capaces de remover la vida psíquica para que cada lector construya el filme y lo sonorice en su mente.

*La muerte silba un blues*¹³² es un cuentario redondo, apretado, que no deja hilo suelto en torno de varias ideas felices: la primera, crear historias en torno de la figura de un director de cine —por tanto, las 10 del libro tienen como título el nombre de una película—, la segunda, construir personajes que se trasladan a otros textos y se muestran en diferentes momentos de vida, como si fueran actores que están haciendo papeles por encargo; la tercera, desarrollar un

* *El Universo*, Guayaquil, 3 de agosto, 2014. Internet.

¹³² Gabriela Alemán, *La muerte silba un blues* (Bogotá: Penguin Random House, 2014).

hilo invisible que recorre el libro y que evoca el melancólico espíritu del blues.

Gabriela Alemán lleva años escribiendo y moviéndose en el desequilibrado terreno de la literatura. Lo califico de desequilibrado porque no siempre le da a cada escritor lo que merece, porque en nuestro medio nadie —o casi nadie— puede dedicarse a ella a tiempo completo, porque las fuerzas del momento —llámense editoriales, instituciones de cultura, expresiones o silencios de la crítica— funcionan más para rivalizar y desunir que para hacer un gran frente común que trabaje por aquello que justifica la existencia de los libros, multiplicar lectores. En medio de esa selva, florecen las vocaciones y se identifican como quehaceres exigentes. Y se llega.

Aunque sé que Gabriela detesta la palabra —que se ha convertido en una “categoría” social— ella es una triunfadora. Por tanto, la utilizo con cuidado, solamente para celebrar su acatamiento a la demanda interior de “hacer” que en su caso hay que entender como “escribir”. Sus publicaciones que arrancaron en 1996 en un libro de cuentos cuya sola portada la hace sonrojar e identifica como de su “prehistoria” de narradora (vaya una línea como muestra de lo que fueron entonces buenos augurios: “Vaticino tu vagar. Tu fuer-te osamenta cruzando el fondo de la calzada...”), la han traído a un amplio despliegue de acciones que ella testimonia sin poses: premios, enseñanza internacional, publicaciones en varios países, compromisos con distintas clases de colaboraciones. Hoy llega a Guayaquil con su reciente libro, que es fruto de algunos reajustes durante años, al trabajo que esconden las páginas.

El director español Jesús Franco y su enorme producción cinematográfica, Quito con sus historias casi legendarias, varias localidades vistas y vividas por la autora están encriptados en una variedad agridulce. Agridulce como la vida.

HUMO*

Muchas veces la publicación de un libro genera una cadena de textos y es lo deseable, que se rieguen las voces de los lectores produciendo cadenas de comunicación. Por eso me uno a la serie de comentarios que producirá la novela *Humo*,¹³³ de Gabriela Alemán, en el afán de celebrar los méritos de un texto que le ha significado a su autora un esfuerzo notable, según ella, doce años de escritura.

No podría ser de otra manera: la pieza literaria es de las que no brotan de la mera invención (a veces, los derroches imaginativos son suficientes para levantar un mundo fantasioso), sino que tienen un marco de referencias que proviene de saberes humanos como la historia, la geografía, los idiomas. Todos estos, en este caso. El cuerpo de la novela está construido sobre décadas de hechos sociales y políticos en Paraguay como la Guerra del Chaco, la implacable naturaleza de la zona y las acciones humanas impulsadas por el odio y la destrucción.

En medio de este marco, algunos inmigrantes europeos realizan actos en pro de la salud y el bienestar. Lo digo de la manera más general posible para que el lector realice sus descubrimientos porque estamos, otra vez, frente a una obra que requiere del trabajo de ubicación del orden temporal de los hechos frente a la rebeldía desordenada de la memoria. Basta poner determinados nombres

* *El Universo*, Guayaquil, 26 de marzo, 2017. Internet.

¹³³ Gabriela Alemán, *Humo* (Bogotá: Random House, 2017).

(Biró, Palamazczuk) en Google para comprobar que la autora construye con seres reales a sus personajes.

Cabe advertir que no se encontrarán en la novela historias completas. Vidas abiertas y cerradas luego de cronologías ordenadas. Intencionalmente, los hechos y las personas tienen perfiles imprecisos e inacabados, que es como en la vida conocemos a los seres humanos, siempre en ciertos trazos, en determinados rasgos o periodos. Así, los protagonistas tienen rostro, pero datos medidos sobre sus pasados; llevan a cabo hazañas científicas y aventureras en América Latina y llegan a finales casi desconocidos.

Aprecio, entonces, un tipo de libro de los que significan más de lo que dicen —medida de los mejores libros—, de los que hay que leer con ambición y casi desconfianza, de los que exigen volver a páginas atrás y reajustar las impresiones. En cantidad de ocasiones, el fraseo se apoya en el lado lírico de las palabras sin abandonar su carácter narrativo: “Un grito que flagela el interior del cuarto con su silencio”, “el sonido del agua parece permitir que recuerde” son líneas que refuerzan la sensación de que estamos más que frente a una historia, frente a unas vivencias.

Humo tiene cantidad de aspectos secundarios que sería largo enumerar. Me detengo en el binomio salud-enfermedad que forma parte del núcleo narrativo: la expansión del dolor y de la muerte, como correlato de la guerra también ilustran una capacidad descriptiva elocuente y detallada. Me hacen recordar aquello de que la felicidad produce menos páginas notables que el sufrimiento humano. ¿Compensación de la vida? Tal vez.

Gabriela Alemán ya es un nombre que nos representa internacionalmente, que se mantiene fiel a su trabajo literario desde hace dos décadas y a juzgar por esta última novela, nos hace prefigurar que tiene mucho que contar.

MÓNICA OJEDA FRANCO*

Lo que importa de un escritor es su obra, dicen. Cierto. Pero cuando tenemos la suerte de conocerlos de manera directa, de constatar su humanidad, de interactuar con sus variados matices personales, el nombre se hace carne viva, tiene voz y color de ojos. Esto me pasa con muchos de los autores nacionales, a quienes trato por habitar en el mundo literario.

Las circunstancias me pusieron cerca de Mónica desde cuando era una adolescente, en la figura de la primogénita de una exalumna y colega.

Destacaba en la clase de lengua de su colegio, llegó a la mención Literatura de la Universidad Católica y allí pude conocer esa impronta un poco incógnita que tienen los vocacionados por la creación: una reconcentración única, una puntería en el juicio, una capacidad de disidencia.

Sus estudios en España pusieron dirección a eso que ha sentido siempre: “la necesidad de escribir”. Esta declaratoria la hacen todos los escritores, pero hay que estar cerca de ellos para constarla: necesidad que aísla de la familia, necesidad que rompe esquema del calendario, necesidad que fragmenta el pensamiento porque se vive haciendo cosas y pensando en otras. Su carrera de publicaciones empezó en ese laboratorio que es el cuento (su pieza que integra la colección *Emergencias*, de Candaya, 2013, es un texto vital e ingenioso sobre la cacería de palabras), para pasar enseguida a la novela

* *El Universo*, Guayaquil, 6 de agosto, 2017. Internet.

con *La desfiguración Silva*, La Habana, 2014, edición que formó parte del premio latinoamericano Alba Narrativa.

Impacta mucho que una publicación novel alcance un premio internacional. *La desfiguración Silva* trae ese aval, pero se justifica por sí sola al ser un cuerpo narrativo multiforme, incrustado en un pasaje de la literatura ecuatoriana del siglo XX —el tzantzismo— y levantado sobre sólidos referentes cinematográficos y literarios. Los extraños hermanos Terán nacen en este texto, son ejecutores de arte y sus rarezas tienen un perfil inexplicado.

Son los mismos que aparecerán en *Nefando* (Candaya de Barcelona, 2016), junto a otros jóvenes atormentados por heridas que no se ven sino en sus estragos, y que son muchos. *Nefando* es una novela de la oscuridad del ser, una exploración del dolor gratuito, de la sexualidad destructora, de la anarquía que la vida puede seguir teniendo detrás de sus máscaras civilizatorias. Mónica Ojeda narra sin hacer ninguna concesión al lector, sin compadecerse de sus sorpresas o retorcimientos ante la posibilidad del sufrimiento y el mal.

Desde la ronda de presentaciones en España hasta los actos nacionales de lanzamiento, la novela ha conseguido muy buenos comentarios. Resulta interesante escuchar a la autora explicar sus motivaciones de escritura, confesar sus desconciertos y sus pasos hacia adelante. Ya está listo otro título. Sus compromisos académicos no la han separado jamás de su escritura.

Compruebo hasta la saciedad que a los lectores nos interesan las personas vivas que están detrás de los libros, las que tomean la existencia concreta para levantar sus edificios de palabras, cruzando el aparatoso silencio que puede complicar a los demás en actitudes de complicidad o indiferencia. A lo malo hay que darle voz, de la conciencia brota el combate.

Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) arrancó luminosamente hacia el futuro literario.

LA DESFIGURACIÓN SILVA*

Como la misma novela lo sugiera, la titulación de los libros debería ser una tarea creativa y analítica especializada. ¿Qué dice este, que bautiza la primera novela de la destacada escritora Mónica Ojeda y que he releído en días recientes? Señala un esforzado camino de lectura como todo lo que ha ido brotando de la pluma de la joven guayaquileña. Los cercanos a la literatura actual conocemos de las ondas concéntricas que se abren en torno de su nombre: que tiene tres novelas, dos poemarios y un libro de cuentos publicados, que vive en Madrid, que las editoriales españolas —como es propio— la han llevado a lugares más distantes. Su palabra —no solo la escrita— está viva y multiplicada en la cantidad de actividad virtual que nos permite oírla.

Yo no puedo descuidar que todo ese afanoso tránsito empezó en *La desfiguración Silva*,¹³⁴ ganadora del premio cubano Alba, en 2014, cuando Mónica tenía veinte y pocos años. Hay demasiado material en ese texto multifacético como para no advertir que tomaba la voz en muy temprana juventud con una madurez impresionante. Se trata de una novela cuyas combinaciones textuales —el relato, el guion de cine, la reflexión, la entrevista, la poesía— comprueban que dentro de ella todo es posible. El lector tiene que sumergirse en sus páginas prevenido para la demanda: no hay historia transparente pese a que todos sus hilos se lanzan y se retoman.

* *El Universo*, Guayaquil, 17 de diciembre, 2020. Internet.

¹³⁴ Mónica Ojeda, *La desfiguración Silva* (La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2015).

“Guayaquil es una ciudad pirata” sostiene un personaje periodista, que fácilmente encuentra temas para la crónica roja. Y emerge el rostro violento y cruel del puerto. Pero la historia va de sofisticadas crueldades: las que pueden emprenderse desde la intelectualidad de unos personajes que mienten y manipulan datos en pos de realizar obras de arte. En un ambiente universitario, docentes y estudiantes entremezclan sus quehaceres en torno de las diferentes artes, se vinculan para crear, se miran con curiosidad, polemizan. Una trama dentro de la trama revisa el movimiento tzántzico de Quito de los sesenta, y recrea nombres y hechos históricos que nos llevan a filtrar qué ocurrió de lo que no ocurrió, en uno de esos pactos de lectura que nos son gratos.

En este punto la novela halla un núcleo: la distancia entre la realidad y la ficción. La vocación realista de la literatura es proverbial, mas el llamado a romper con esa camisa de fuerza se realiza abiertamente en las páginas de Ojeda, elegido el terreno cinematográfico para mostrar cómo se pueden discutir las representaciones, cómo es válido y necesario explorar con todos los lenguajes artísticos al alcance la noción de realidad. Los hermanos Terán, ya con extrañeza en sus personalidades, nacen en esta novela. Serán retomados con marcas trágicas en *Nefando* (2016), muestran a una juventud obsesionada por consumir y crear arte, moviéndose entre la gente para conseguir fines, sin profundizar vínculos. Inventan un fantasma —la Gianella Silva a la que alude el título— pero ellos son también imágenes que se borran. Los diferentes personajes entran y salen para sostener una novela que encuentra mucha solidez cuando meditan, cuando revisan películas y tendencias de cine, cuando escriben y filman, y llegan a la conclusión de que representar la realidad es un esfuerzo vano, a lo más, lo que se alcanza es su desfiguración.

Desde entonces, a Mónica la literatura no la deja en paz.

FUGA HACIA DENTRO*

Y continúa el título del libro *La novela ecuatoriana en el siglo XX*.¹³⁵ Frente a piezas de tanta enjundia —487 páginas, bibliografía inmensa, anotaciones de página complementarias, índice exhaustivo—, una empieza por preguntarse por el esfuerzo que ha supuesto publicarlo. ¿Representa para su autora una carta de presentación, un carné de identidad, un punto magno en una hoja de vida? Eso veo en esta suma de logros que es la tesis doctoral de Alicia Ortega Caicedo, al mismo tiempo que contribución esencial al estudio de nuestra novelística.

Leer *Fuga hacia dentro* supone varios desafíos, según desde donde se lo vea. Para el estudioso de literatura ecuatoriana es una puesta al día de sus asentados conocimientos de un siglo de novela de nuestro país, pero llevándolo de la mano a que haga conexiones y a que integre lo fragmentario del listado de obras y autores, a una visión macro de la historia y los procesos de desarrollo político-sociales del Ecuador. La primera gran novedad, cuando arranca desde el fenómeno de ingreso del liberalismo —con punto de partida literario en la novela *A la costa*—, es analizar los vínculos entre narradores y ensayistas de la Generación del 30. Acostumbrados a consumir cuentos y novelas, los lectores y más todavía, los profesores de secundaria han privilegiado el producto narrativo y dejado

* *El Universo*, Guayaquil, 22 de julio 2018. Internet.

¹³⁵ Alicia Ortega Caicedo, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: Filiaciones y memoria de la crítica literaria* (Buenos Aires: Corregidor/Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017).

de lado los pronunciamientos críticos de los miembros del Grupo de Guayaquil: José de la Cuadra, Pareja Diezcanseco, Gallegos Lara nutrieron a sus compañeros con la mirada analítica que entretejió valoración e impulsó creatividad.

La labor crítica también fue emprendida por aquellos que principalizaron en su palabra el trabajo de análisis: desde Benjamín Carrión a Hernán Rodríguez Castelo, desde Isaac Barrera al P. Espinosa Pólit —tan desinteresado por la literatura nacional—, desfilan por las páginas de Ortega haciéndonos reparar en que el frecuente reclamo por la crítica en nuestro país no tiene puesto. Cada momento de desarrollo ha tenido las voces de estudiosos que han dado cuenta —para impulsar o rechazar, según los puntos de vista personales— del hecho literario del momento.

Punto ejemplar del quehacer crítico fue Agustín Cueva, intelectual de izquierda que aportó páginas muy esclarecedoras para ver el producto literario signado por la colonialidad (como hoy diríamos) con su correspondiente conciencia feudal. Ortega es exhaustiva cuando incluye las discusiones de Cueva en torno de la narrativa de Pablo Palacio y de Jorge Icaza, y la polarización de posiciones que se dio junto al par de escritores.

La segunda mitad del siglo XX, que acoge a lo que se llamó la Nueva Narrativa Ecuatoriana, tiene largo puesto en las preocupaciones de la autora. *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) parece el texto que concentra todo cuanto ocupaba la mente del intelectual cruzado por las tensiones de la creatividad, el erotismo y la identidad; las novelas de los ochenta son vistas como las plataformas ficcionales de las ciudades en crecimiento; las de los noventa combinan búsquedas fuera de las fronteras nacionales (caso de *El viajero de Praga*, de Vásconez) o internautas (caso de *Acoso textual*, de Raúl Vallejo).

Los aspectos dignos de comentarse con múltiples. Aquí, solo llamo la atención general por un libro valioso al que tendrá que acudir todo aquel que quiera mirar la novelística ecuatoriana fundamental.

LOS SACRIFICIOS DE FERNANDA*

Yo le he quitado el María y hasta construyo un diminutivo con su nombre. Pero no me confundo: una es la María Fernanda Ampuero de mis aulas, de mis cálidos recuerdos de profesora, colega y amiga, y otra, la escritora que desde su primer libro *Lo que aprendí en la peluquería*, de 2011 —ha emprendido un vuelo creativo imparable. Una vez que ganó en España el concurso Hijos de Mary Shelly, en 2015, con el cuento “¿Quién dicen los hombres que soy yo?”, dejó claro que, pese a trabajar en periodismo, lo suyo era la ficción.

Desde que su segundo libro de cuentos circula bajo sello español y comparte edición con una iniciativa ecuatoriana, muchos leemos y escuchamos a Fernanda en diferentes oportunidades. Leí de un tirón *Sacrificios humanos*,¹³⁶ su flamante colección de 12 cuentos, y no me di tregua en mi sensación de incomodidad. Me puse a escucharla en varias de las numerosas presentaciones virtuales que ha hecho en semanas recientes. Y entre oírla y volver a su libro emprendo una exigente relación con sus palabras.

Alguna vez defendí que los libros se explican solos, que el lector debe desbrozar el bosque —a veces enmarañado a voluntad— de las historias y realizar complementarias construcciones al texto original. Tuve un profesor que preconizaba la independencia total del crítico respecto de declaradas intenciones del autor. Pero oyendo a Fernanda explicar los puntos de partida de las suyas, los homenajes

* *El Universo*, Guayaquil, 29 de abril, 2021. Internet.

¹³⁶ María Fernanda Ampuero, *Sacrificios humanos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2021).

que ha encriptado en sus pliegues, las experiencias personalísimas que sembraron de sugerencias sus líneas, volví a leer y recompuse facetas, imágenes, símbolos.

Como decía Baudelaire, la felicidad es para vivirse y el dolor para escribirlo. Los cuentos de *Sacrificios humanos* ahondan en sensaciones de abandono, soledad, rareza y marginalidad. Atraen con el poder del abismo que tienta al pie para dar el salto. La casa es oscura y su puerta está flanqueada por *dobermans* pero ingresamos, el callejón está recubierto por lama verde pero lo recorremos, nos damos la vuelta y recibimos el tajo. Este libro no es para espíritus que busquen la placidez o que se aferren a una visión romántica de la vida. Aquí hay materia para que un lobo nos respire en la nuca y para mojarnos las manos de sangre.

Cuando se leen cuentos siempre ocurre que unos nos gustan más que los otros, que son imprevisibles las conexiones que la diversidad alimenta. Yo pongo por encima de todos “Laberinto”, en el cual dentro de la ola de la más sostenida oralidad seguimos la conversación de una pareja que va magnificando un ataque de ansiedad para poner en palabras la dimensión de su fracaso y en magnitud el tamaño de su miedo. La renuncia a la intermediación de un narrador catapulta el dramatismo y afila su final hacia un reconocimiento (¡qué ganas de decir anagnórisis!) venerable. Porque un texto siempre se alimenta de otros textos.

Fernanda da testimonios. Cuenta sobre su infancia —cuántas niñas y muchachas entre su humanidad literaria—, sobre su familia y barrio, sobre su experiencia de migrante y su militancia feminista. Es elocuente y apasionada. Pero cuando escribe literatura corta y rasga, devela y denuncia, no hace concesiones. Sin embargo, un hábito poético, una manipulación lingüística consciente brotan de sus páginas. “Véanme, véanme”, repite la chica del cuento “Biografía”. Y tenemos que hacerlo.

NO SE PUEDE ESCAPAR*

Un texto, una página de *Visceral*,¹³⁷ el flamante libro de María Fernanda Ampuero que no termino de leer todavía, me empuja a estas líneas porque me abre una llaga y la llaga se llama Guayaquil. El texto se titula “Escapar” y es un grito de quien migra y añora, de quien sabe que su medio asfixia y aniquila, tanto que una de sus mejores líneas afirma: “Decidí irme antes de morir. Allí una muere y sigue viva”. La voz narrativa enriquece sus palabras con el poema “La ciudad” de Constantino Cavafis que yo había olvidado, por fidelidad a “Ítaca”.

Yo he vivido toda mi vida en este puerto terrible y atrapante. Tal vez porque soy producto de años más tranquilos, mi conciencia se abrió a un paisaje urbano con el que simpatiqué de inmediato. Fui una chica de barrio amable, de convivencia con vecinos acogedores, a quien su bus escolar recogía y regresaba puntualmente. De adolescente empecé a usar transporte público con normalidad y ya en el primer año universitario tuve hasta que hacer trasbordo en una esquina oscura. Pero nunca tuve nada que lamentar, a lo más, algún exhibicionista que en bicicleta daba visibles vueltas que evidenciaban sus intenciones.

El centro de Guayaquil constituía un recorrido que amé siempre, ya de la mano de mi madre, ya desde la ventana de un vehículo: el ingreso a la Catedral era obligado; veía a mi madre comprar

* *El Universo*, Guayaquil, 11 de abril, 2024. Internet.

¹³⁷ María Fernanda Ampuero, *Visceral* (Madrid: Páginas de Espuma, 2024).

cortes de tela y pronto supe distinguir los géneros solo tocándolos; ella me premiaba con un helado de La Palma o con un disco de 45 revoluciones. La etapa universitaria, al volante de un carro pequeño, amplió mi andadura: fui a parar al Mesón Carmita, con el profesor de los sábados, que nos distinguía con su amistad a un grupo de compañeras y a mí. La huelga de la Católica obligó a mi curso a completar su periodo con clases sábados y domingos. Todo eso se hizo con intensidad, con bastante alegría.

El largo trajín profesional me unió de otra manera a mi ciudad. Recuerdo que en la nefasta época de la alcaldesa de los juguetes cruzaba la calle Portete que acumulaba montañas de basura en sus parterres, sumida en la repugnancia y el dolor. Guayaquil iba perdiendo su esplendor, se hacía fea, descuidada. No me acobardó la pregunta si iba a ser profesora toda la vida; al contrario, lo asumí con vocación y orgullo, transmitiendo, a través de piezas literarias, una indispensable mirada sobre el mundo que los rodeaba, sobre la declinante Guayaquil. Mi tarea era fundamental, mis alumnos lo confirmaban cuando se marchaban.

La ciudad golpea mi condición de adulta mayor con otro rostro. Uno limitante, amenazador, sobrepoblado, que parece autoinmortalarse sin poder solucionar sus problemas, prometan lo que prometan los políticos en campaña. La desigualdad con que ha crecido y se mantiene; el desempleo que anula a la juventud, aunque estudie carreras gratuitamente; la atroz captación de esos jóvenes hacia el campo de la droga, los nuevos ricos dando muestras de que se gana dinero en Guayaquil, pero se vive en Samborondón, son solo unos ejemplos de su desmesura, de su trastorno en estilos de vida y en valores.

Cavafis nos presta su voz para entender a los que se van “a otra tierra y a otro mar” escapando de aquella que sembró aromas, voces y paisajes en la psiquis, y nos convence de que a pesar de partir muy lejos, “la ciudad irá detrás de ti”.

EL DEMONIO DE LA ESCRITURA*

Otra vez me atrapa la lectura de un buen libro de cuentos, otra vez son 13 y por repetida ocasión es de una escritora guayaquileña a quien le tengo viva admiración. Cuando Solange Rodríguez me dice que un nuevo producto está próximo a circular, yo me distiendo y espero la joya. Va en vía ascendente (la irregularidad de la escritura es completamente posible). Esta vez el libro cuyo título precede a esta columna,¹³⁸ me acompaña durante los apagones y hasta me los hace soportables.

Siempre se ha dicho que un espíritu felón empuja la creatividad, los griegos utilizaron la palabra demiurgo, pero fueron los gnósticos los que le dieron el sentido de “organizadores de la materia” y como esta es realidad degradada ante la beatitud de las ideas (Platón está en la raíz), las pasiones se imponen y arrastran a lo humano. El diablo también saca su rostro a la hora de explicar el lado malo de la vida, como tentador, instigador al pecado, atrapador de almas. Con esta riqueza de significantes, los escritores pueblan sus historias desde antiguo, hoy llama la atención de Solange para situarlo en una vieja casona del malecón, rodeado de gente punk, para regalarle a la protagonista la locura, la locura que es libertad e imaginación sin límites.

Esta escritora debe conocer bien Lima: vuelvo a encontrar un cuento muy bien ambientado en el barrio de Barranco, donde se

* *El Universo*, Guayaquil, 16 de octubre 2024. Internet.

¹³⁸ Solange Rodríguez, *El demonio de la escritura* (Bogotá: Planeta, 2024).

camina por el Puente de los Suspiros y se asiste a una diablada; las miradas narrativas alternan los ojos del turista español con los del seductor nativo que actúa a sus anchas porque ese es su negocio, para perderse dentro de la cohorte de bailarines que celebran al Supay. La sintaxis de esta escritora es firme, culta, que si deja en boca de personajes el lenguaje de la calle, sube a mejor nivel cuando se distancia de ellos.

“Y la muerte no tendrá dominio” es un título que resuena a poesía. Claro, es un famoso poema de Dylan Thomas, que pinta una fantasmagoría de ruinas totales, pero sobre la cual triunfan la fe y el amor. A Solange le sirve para contar una larga historia de mundo caducado, en el cual seres exhaustos se resisten a extinguirse. ¿Acaso no tenemos en el presente, la fantasía sujeta a ideas de exterminio total? He aquí otra hipótesis, y como tiene que ser en la ficción, otra posibilidad. Nuestra autora ha metaforizado varias veces ese tema.

Jesús dijo: “Mi reino no es de este mundo”, sugiriendo otro que los seres humanos no han esperado sino buscado. ¿Y si en vida algunos se pueden apartar y plasmarlo en la Tierra? Simplemente otro en el cual se comparta lo mejor y el dolor y la enfermedad no tengan cabida. Por eso una mujer desaparece para los suyos y se instala en “Masalla”, dejando testimonio escrito de la experiencia de huir a ese más allá.

La cuna de la narrativa oral que es capaz de salvar vidas está en Oriente. Con resonancias de *Las mil y una noches*, leemos el cuento “Rassa o el sueño de Dios”, donde un patriarca, un grupo de mujeres y una esposa principal escondida guardan secretos cuya armonía se derrumba cuando el mundo exterior penetra en el palacio levantado en un orden masculino. Y como la literatura se nutre de literatura, hay tres cuentos que entroncan con una matriz que pone a alguien a escribir. Bien dicho todo, Solange Rodríguez, bienvenido tu nuevo libro.

LO PEQUEÑO TAMBIÉN PUEDE SER GRANDE*

Algunos estudiosos ya se han manifestado sobre una novela ecuatoriana que se publicó en 2019, en la reciente editorial española La Navaja Suiza. Me refiero a *Nuestra piel muerta*, de la cuencana Natalia García Freire. Admito que me he tardado en leerla, ocupada en títulos de trabajo y distracciones varias. Pero había cometido un gran error. Pese al enorme esfuerzo que supone estar actualizado en materia de publicaciones, hay determinados libros que se deben conocer de inmediato porque surgen bajo una aureola que se va ampliando. Ese es el caso de esta ópera prima. Un compañero muy cercano me habló de la excelencia de esa narrativa. Leí reseñas favorables. Ahora emerjo de una lectura despaciosa y feliz.

Es una novela sin estridencias. Hay libros que arrastran mucho ruido, lo provocan con adjetivos y descripciones sangrientas, los leemos en estado de exaltación y sofocando gritos. En otros, como este, la sutileza, la capacidad de sugerencia va hilvanando una historia no exenta de crueldades, pero cuya superficie es salmodiada por una voz que narra un despojo, desde un mundo pequeño, casi silencioso. La leemos de puntillas, con la lentitud necesaria para escarbar.

Tiene un protagonista que cuenta, un padre destinatario del monólogo de un hijo que se vio arrojado del lado de su madre y de su casa. Decir casa es trajar por grandes estancias, pasillos y

* *El Universo*, Guayaquil, 9 de diciembre, 2021. Internet.

patios de una residencia solariega que albergó a muchos y que en el presente es escenario de un par de invasores, que con un extraño poder se adueñan de todo. Los espacios principales son el jardín y el establo, porque esta es una novela del mundo vegetal y animal más que del humano. Con seguridad de entomólogo, la voz desgrana la intensa y rumorosa vida de los insectos, revelando el mundo de lo pequeño que funciona en paralelo a las horribles vidas humanas. Los minúsculos seres que perviven entre la tierra y las plantas concentran cantidad de favorables significados.

No hay orden para contar porque la memoria no lo tiene. En un ritmo que alterna presente y pasado, el lector va construyendo el drama de una familia donde a la esposa le arrebatan su puesto por ser arreligiosa y refinada; donde un niño siente miedo constantemente, donde el patriarca es doblegado por dos hombres que ostentan más poder que él. Viene de atrás la decisión de ciertas ficciones de enmascarar en la locura el rechazo o la marginación de las mujeres. Esto ocurre: a la madre “loca”, es decir, diferente, hay que encerrarla, y el hijo remplace su afecto con el de una araña.

Impresiona el suave pero firme estilo de la escritora para crear un tejido de palabras cargadas de hálito poético y capaces de levantar un copioso simbolismo con reminiscencias clásicas y bíblicas. Ya lo dijo el norteamericano Paul Auster: la literatura no es un arte donde pueden sorprender los jóvenes porque lleva una vida dominar una lengua. Con Natalia se hace visible una capacidad especial para expresarse en un español caudaloso, nominador del exacto nombre de las cosas, que revela lo que decía Borges: Más se lee que se escribe. Creo que detrás de su autora se suman centenares de libros que han vertido en su psiquis un mágico resplandor.

Natalia García Freire, cuya novela ya está traducida al francés, queda inscrita en nuestros anales literarios y nos pone a esperar lo que vendrá.



CELEBRACIÓN DE LA POESÍA

DE LA VOZ ARMONIOSA Y PROFUNDA: MUJER Y POESÍA EN LA OBRA DE MARÍA PIEDAD CASTILLO DE LEVÍ Y AURORA ESTRADA I AYALA *

El intelectual de la silla H

Debo y quiero empezar esta intervención recordando y honrando el nombre del enorme intelectual que ocupó la silla H de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, cuyo lugar se me designa, y del que la fortuna me hizo amiga y admiradora, el entrañable Juan Valdano Morejón.

No puedo precisar cuándo conocí a Juan Valdano, pero debe de haber sido hace muchos años: mis primeros recuerdos vienen de cuándo él ostentaba la responsabilidad de coordinar una colección de títulos para Editorial Planeta, que tenía oficina en Quito (recuerdo que allí se publicaron *Pájara la memoria*, de Iván Egüez y *Las criaturas de la noche*, de Jorge Dávila, por solo dar dos títulos). En ese amor por el hallazgo y la representación, algunos años después dirigió la colección bibliográfica titulada *Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos* en 28 volúmenes y publicada por la Universidad Técnica Particular de Loja (2015-2016), entonces me pidió algunos prólogos.

Juan era un hombre de libros. Más de 35 títulos se fueron desgranando en una laboriosa vida profesional que rompió las fronteras

* Discurso leído en la ceremonia de designación de Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL), previo a ocupar el sillón de la letra H (Guayaquil, jueves 7 de julio de 2022).

nacionales. Pero quiero poner énfasis en su dimensión humana. Era un hombre de bien, de palabra fluida y amable, que gustaba de la conversación y que respondía fácilmente a las invitaciones de trabajo. Como le pasa a la mayoría de los escritores en este país, empujó sus publicaciones con mano propia —me llamaba por teléfono por cada libro nuevo, me lo enviaba, quería conocer mi opinión, que yo le daba, a veces, por escrito en una columna—, y así y todo no estuvo en primera fila a la hora de que los lectores buscaran un nombre ecuatoriano cuya obra consumir.

Pese a que consiguiera el Premio Espejo en 2020, en medio de antipáticas discusiones por las redes sociales, que exhibían méritos de unos candidatos a costa de desconocer a otros, la enorme obra de Valdano no era cabalmente conocida.

Entre los tantos contactos intelectuales con Juan Valdano, fui favorecida por él para presentar en Guayaquil, en 1990, su novela más precisa, *Mientras llega el día*. Por cierto, yo había sido uno de los 9 miembros de jurado de la Primera Bienal de Novela Ecuatoriana donde participó la pieza de Juan y alcanzó mención y no la condición de ganadora. Recuerdo que en la votación yo había dado mi aquiescencia a su novela.

Naturalmente, no llegué a conocer toda la obra de este gran trabajador. En mis clases de la Universidad Católica de Guayaquil, me valí de su libro *Cultura y generaciones*, de 1985, como herramienta para historizar la literatura ecuatoriana. Eran tiempos en que el enfoque tanto de Hernán Rodríguez Castelo, como el de Juan, atenedos a la teoría generacional, eran impugnados desde el punto de vista dialéctico de los marxistas. Pero era importante conocer cómo se proponía la ubicación de los grupos creativos e ideológicos a partir de sus fechas de nacimiento y en relación a hechos nutrientes de la visión de los autores.

Pasaron los años. Hubo más libros, más encuentros. Nos convertimos en compañeros en la Academia Ecuatoriana de la Len-

gua, donde era una hormiga laboriosa, enormemente propulsora de iniciativas. Fue un regalo de la fortuna compartir una semana de estudios cervantinos en Loja, al auspicio de la Universidad Técnica de esa ciudad, en 1996. Me siguieron llegando sus libros. Cuando conocí sus estudios sobre el ensayo en *Brújula en el tiempo*, encontré la reflexión más válida sobre este género literario, teoría y práctica, por la cantidad de breves y amenos artículos que incluye en el segundo tomo. Entonces vi que ese tema le hacía falta a la Feria Internacional del Libro de Guayaquil, cuyos contenidos lidero, y lo invité a participar en una mesa que concebí con dos figuras idóneas para el tema. Esto ocurrió en 2019. Fue una gala para la mente escucharlo disertar junto a la mexicana Margo Glantz, sobre el quehacer que, en numerosas páginas ensayísticas, ambos le han regalado a América Latina.

Así, en este comentario somero, llego a la perla de la corona, al libro de Juan con el que más vínculos he hecho. Dentro del atrapamiento de la pandemia ese libro fue escrito, publicado y presentado de manera virtual, en un acto en el que participé, junto a Carlos Pérez Agustí, Fernando Tinajero y otros, el 18 de mayo de 2021. *Tras las huellas de Odiseo* me gustó muchísimo, me parece un libro que, pese a que los ensayos sobre identidad ecuatoriana representan mucho al escritor, en este, Juan Valdano luce todo el panorama de su pensamiento, la galanura de su estilo.

Este es parte del legado intelectual de Juan Valdano. El 2 de agosto de 2021 se fue para siempre y su carácter de hombre bueno, generoso y decente, de escritor y pensador de fuste se merecen este y todos los homenajes del mundo. Que yo me siento en su sillón de académico me honra a mí de una manera que nunca pude imaginar. Todo honor y toda gloria para Juan Valdano.

La poesía

¿Acaso sobrevive la antigua impronta sobre el misterio de la poesía? Vivimos tiempos de profusión lírica. Aunque represente en el horizonte literario, la expresión menos consumida y valorada; todavía mirada artificiosamente, como si el discurso poético fuera un producto que la tradición ha marcado como respetable, pero en el fondo, es inútil y sin puesto en la vida real y práctica de los seres humanos. La poesía viene de antiguo, fue la primera expresión —ya fuera en forma de cantos tribales, ya como arengas guerreras— de la psiquis en términos que guardaban verdades más para el grupo que para el individuo.

Pertenezco a una generación que fue educada oyendo y leyendo poesía. Hice como tarea escolar álbumes manuscritos de poemas que me permitieron una educación del oído y una fijación en la memoria: lo agradezco, fue una riqueza. Sin embargo, admito que a la hora de la docencia y hasta del consumo propio, trabajé más con otros géneros literarios. Pero siempre vuelvo a la poesía como a un territorio que me depara el legado literario completo: ese rostro del idioma donde el sonido es tan importante como el sentido.

Mucho se ha dicho en el intento de explicar qué lleva a ciertos escritores al lenguaje específico de la poesía, por qué la distribución en líneas, la sujeción a rima —antes— siempre al ritmo, una buscada violencia a la sintaxis de tal manera que las palabras digan mucho más de lo que significan porque su combinación produce otra realidad y porque su recepción se mide por el efecto. Fue Octavio Paz el que concretó en tres ideas los alcances del poema: “Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario”.

A costa de escuchar el testimonio de quienes han dedicado su vida a poetizar habría que aceptar lo que dijo alguna vez Jorge Enrique Adoum: “yo escribo porque no sé hacer otra cosa”, sugerencia del poder de una vocación que no permite el soslayamiento, que

dobra sobre la página en blanco (hoy diremos, sobre la pantalla) y obliga a vivir para consignarlo todo en palabras. Creemos que en los poetas hay mirada especial, vivencia profunda y múltiple, oído afinado hacia las melodías que pueden brotar de la sintaxis poética. Creemos, también, que ese tipo de expresión literaria tiene una historia caudalosa y que cada siglo está captado y trasuntado por la voz que cifró en líneas cortadas una manera de ser personal y epocal en cada caso. El poeta es antena de su tiempo y pese a que ahonda en sus entrañas, otea el horizonte.

Como estudiosa de la literatura nacional he recorrido el ya largo tramo de nuestra lírica, desde el “Atahualpa huañui”, primer poema de nombre conocido, como se decía antes de que la poesía aborígen abundara en acercamientos, pasando por el flujo barroco de la colonia —no tuvimos una Sor Juana Inés de la Cruz, pero sí monjas de claustro que escribieron y autores criollos que respondieron a los estímulos creativos de la metrópoli—. El romanticismo me puso frente a los ojos la parva obra de Dolores Veintimilla de Galindo y la leí decenas de veces para apreciar más intención que fruto: los valores de esa gran mujer estuvieron más en su vida que en su obra y puedo decir que su género fue fuente de problemas sociales y de expresión poética: ¿Acaso no dijo “¿Qué hice yo, mujer desventurada/ que en mi rostro traidores escupís /de la infame calumnia la ponzoña...?”, en versos perfectamente situados en su biografía?

Prolífico fue el modernismo ecuatoriano. Mi adolescencia se sostuvo en esos versos y he sido fiel toda mi vida a la desadaptación de los decapitados, a su angustia existencial y a sus quimeras mortales. Poetas tentados por el simbolismo francés, en la frontera casi de las rupturas —en sus últimos poemas Medardo Ángel Silva daba pasos hacia el verso libre— pero muy autoexigentes con una concepción sublime de la poesía: ella era para todo lo alto, lo ideal, lo enorme. ¿Hubo mujeres poetas dentro del modernismo? ¿Qué

brotaría de una pluma de mujer dentro del lenguaje subjetivo e intimista por antonomasia?

María Piedad Castillo de Leví

María Piedad Castillo de Leví nos permite una respuesta. Esta guayaquileña de padres afuereños, que emerge de familia ligada al periodismo y a la política, ostenta esa dualidad habitual en muchos intelectuales: una vida de enorme movimiento y productividad que cuando toma la pluma ofrece una voz de melancolía y pesimismo, como si sus dos facetas, la humana y la creativa, adolecieran de una desarmonía básica. Malo mirarla como una dualidad sabiendo que no hay blanco y negro en la psiquis humana sino una enorme gama de grises. La joven que tuvo maestros superiores, que viajó a París para estudiar en la Sorbona, que se casó con un inmigrante judío-alemán que hizo fortuna en Guayaquil, al punto de ser dueño de boticas y empresas farmacéuticas y que levantó la famosa Quinta Piedad en la calle Rocafuerte (hasta hace poco de visible localización) y que fundó una emisora radial, ella también destacó en una sólida relación diplomática y feminista en los Estados Unidos, se hizo mujer madura fielmente ligada a la poesía. Su obra cubre un espectro de 55 años de escritura, cuyo seguimiento de temas está a la vista: un fino hilo de situaciones biográficas: placidez juvenil, los afectos personales —enamoramiento, matrimonio, hijos, pérdida de un niño, de los padres—, así como —y por esta vía va su mejor aporte— los hitos históricos y sociales que le toca vivir.

Su obra circuló en folletos de juventud, en las páginas de *El Telégrafo* que dirigía su padre y en revistas de buen nombre: *Hogar Cristiano*, *El Telégrafo Literario*, *Patria*, *Renacimiento*, *La Ilustración*, etc. de Guayaquil y *Letras de Quito*. Extrañamente, solo publicó un libro que intentó recoger casi toda su obra lírica en un ejemplar

titulado *Poemas de ayer y hoy*, que no alcanzó a ver porque ya estaba completamente enferma y murió poco después, estamos hablando de 1962. El libro trae un prólogo muy laudatorio y florido de parte de Carlos Alberto Arroyo del Río, expresidente del Ecuador, de triste recordación porque está ligado a nuestra guerra y pérdida de territorio con el Perú. Ese libro es el que llega a mis manos por buena iniciativa del Municipio de Guayaquil, que celebró, entre otros fastos, el Bicentenario de Octubre, con una colección de textos, 74 títulos, entre los que brilla el de María Piedad.

La poesía de María Piedad Castillo de Leví revela una clara evolución que va de lo íntimo personal a la conquista que es salirse del yo para asumir la voz y las significaciones de lo colectivo. Me agrada por ejemplo que en uno de sus primerísimos poemas denuncie la falacia de ser llamada “musa” porque escribe poesía (como en el viejísimo caso de Sor Juana, por Lope de Vega) y declara que ella también la tiene, es decir, que las mujeres son creadoras porque, en herencia clásica, tienen una deidad que les sopla en el oído ya que porta “mágicas historias que aletean como aves en mi mente”. Cosa extraña: en el prólogo escrito 50 años después, Arroyo del Río vuelve a la vieja confusión y llama a la poeta “musa”.

Los tópicos modernistas afloran con abundancia en su poesía juvenil (entre los 18 y 25 años), como Noboa y Caamaño, su hablante lírica quería “perderse en lo ignoto”, anhelos de soledad, de evasión y hasta de muerte reavivan el lenguaje de los Decapitados. Esas confesiones en primera persona que pueden confundir al receptor tomándolas como autobiográficas, son señas de sensibilidades próximas al *spleen* de fin de siglo (aunque ella ya esté bien situada en la década de los veinte del siglo veinte) y aún hacia más atrás, hacia la sed de libertad de los románticos: “quiero ser cóndor, volar a lo infinito...”

El más tierno de los modernistas, Arturo Borja, interrogó: “¿Por qué siento señor esta pena, siendo tan joven como soy?” y

la hablante de María Piedad lo sigue en un poema dirigido a Dios: “¿...por qué misterio espiritual suscito/ esta angustia que mata mi terrena alegría?”, calificando de “enfermo” al propio corazón. Lo que se lee nutre lo que se siente, me digo, y afloran estos caracteres duales, bifurcados, que son capaces de vivir divididos. Debe identificarse también una cierta soberbia de ser distintos, de marchar con la frente prematuramente marcada por tristezas interiores, como esos a quienes Rubén Darío reconoció como “los raros”: la voz de la poeta describe que “hay almas delicadas, hay almas silenciosas” y se explaya en un soneto que determina las distancias sociales con esos raros y a los que se integra. Eco del Darío de “Lo fatal” es el verso “no sé dónde camino e ignoro lo que soy” que figura en el poema “Mis sueños”.

Tan contradictoria es la marca de “la rareza” que la hace prorrumpir en una queja pagana: “Quizás oculto maleficio / me hirió al instante de nacer”, como si, injustamente, ella pagara una culpa heredada, unos dolores cuyo efecto sufre sin conocer su causa. De antiguo viene esa actitud porque románticos y modernistas pusieron en primera persona el dolor de vivir, aunque sus contextos no justificaran esos sufrimientos.

Y como la razón busca ansiosamente y la religiosidad no contesta todas las dudas, la voz lírica se hizo angustiosas preguntas: “¿Por qué mueren los niños, Señor, tú que lo sabes?”, con brotes de creencias orientales como la reencarnación, pero sin llegar a extremos de irreverencia. Su fe tambaleó también cuando afirmó “Nadie sabe el arcano ni quién mueve los hilos/ actuamos por ajena voluntad animados”, para, como se constata al contrastar sus etapas, recuperar la firmeza de creencias católicas, en su madurez.

Resalto un específico poema que demuestra una real proximidad modernista; el que escribió para glosar “El alma en los labios”, de Medardo Ángel Silva, en forma de romance —lo que le permite buena dosis narrativa—: cuenta someramente paisaje, hechos y

muerte que se atribuye a la noche del fin del bardo del Guayas, y con datos que superan la fecha de junio de 1919, porque recuerda a la madre que dura 20 años más, porque afirma que no cree en la teoría del suicidio ya que “no iba a buscar la muerte / quien su fiesta celebrara / y que feliz y risueño / por siempre dejó su casa”.

Donde más rindió el estro de doña Piedad fue en los temas de identidad cultural y americanismo. Es frecuente y poderosa la veta que la llevó a elevar la voz sobre su ciudad, sus raíces raciales en conflicto y las cualidades que encontró en conductas y paisajes nacionales, en líderes americanos. Me parece que nos ha legado una poesía para leerla, precisamente en nuestros días de desencanto y desapego: rehuimos el carácter de ecuatoriano por crítica o por vergüenza de los infinitos problemas de nuestro país. De esta poesía, en cambio, recibimos un chorro de amor, de adhesión y de esa vieja pasión que se llamó patriotismo. Tenía 23 años cuando escribió un poema que puede pasar inadvertido en el conjunto de su obra, se llama “Las tolas”, pero en el que yo entreveo una visión solidaria con la cultura indígena nombrada raza “doliente”, que tuvo un “Inca altivo” que debió mirar con orgullo las vegas fértiles que en el tiempo de la poeta, en cambio, guardan “los despojos yertos de su raza”. Recuerden ustedes que los poemas tienen algo parecido al espíritu y al lector le toca conectar con él. Aquí empieza la enorme faceta de cantora cívica y patriótica.

La ciudad de Guayaquil le provocó numerosas referencias. Cuando circulaba feliz por París, haciendo estudios en la Sorbona, se detiene y se plantea la felicidad: y responde: “¿Cómo he de serlo en otro suelo/ sin ver mi sol ni ver mi cielo /lejos de mi riente Guayaquil?”. Su poema “Canto a Guayaquil” empieza con clarinadas neoclásicas, está escrito en alejandrinos —versos de 14 sílabas y de arte mayor, propios del tono solemne y engrandecedor— y crea un cuadro histórico completo: el paisaje acuático, la exaltación al indio huancavilca con el que Huaina Cápac no pudo pero que sí cayó ante

el conquistador español. La voz poética comprende el mestizaje y lo celebra: “de indios y españoles la mezcla indomeñable / justifica los fueros de tu estirpe indomable” que ante el ataque pirata reacciona y que “pese a la angustia y el dolor que la hería / mil veces más hermosa Guayaquil resurgía” (les confieso, amigos, que estos versos me consuelan). El mayor estallido sonoro y elocuente lo provoca la Independencia de octubre: “Y llegó la hora inmensa de libertad y gloria...”.

El poema cierra con un vaticinio que me impone una enorme pesadumbre porque es optimista y yo tengo la cabeza doblada por los nubarrones del presente:

Oh Perla del Pacífico, de inmaculada albura
Crecerá con los años tu grandeza futura
Las naves surcarán por el Guayas a miles
Los altos rascacielos de ríspidos perfiles
Formarán la diadema de tu soberanía
Próceres y guerreros te darán pleitesía
Primera en dignidad, soberbia entre los grandes
Alzarán sus picachos para verte los Andes
De progreso y trabajo serás constante ejemplo...
Las centurias son soplos en los labios del Tiempo.

La autora es consciente de que no estará viva para cuando se cumpla su oráculo y pide humilde a la tierra de sus amores que la acoja en una tumba y que su nombre se olvide. ¡Qué grandeza espiritual la de esta poeta, qué pluma iluminada y cuánta nobleza de alma!

En semejante línea su mirada se abre a hitos históricos de países hermanos: ganó un concurso internacional con su poema “Colombia”, escrito para el centenario de la independencia de ese país, es decir, en 1919, luego insertada en contextos de representación

del Ecuador en organizaciones latinoamericanas cantó a Panamá, a Paraguay, Puerto Rico, Venezuela. No es lo mejor de su lira porque se le hace muy fácil loar a personas y colectividades, con imágenes poéticas que empiezan a parecerse mucho. Pero cuando mira el conjunto de países, aflora un panamericanismo muy contemporáneo y recuerda que una vez fuimos parte de la Gran Colombia, bajo la espada de Simón Bolívar a quien le dedica las más sublimes hipérboles porque lo llama “Redentor de Cinco Naciones, Titán augusto, semidiós, superhombre” con auténtica veneración.

Pongo énfasis en su dedicación a exaltar al campesino costeño, su pieza “El poema del montuvio” es notable: con una libertad de composición que la saca de metros tradicionales para presentar a un hombre de múltiples cualidades, centauro en su ligazón con su cabalgadura (¿no se pasea por allí el fiero *Lamparita* de Pareja Diezcanseco que lloró al abandonar a su caballo Escorpión?), dominador de sabana, machete y ganado, dueño de “agreste carcajada” y de pasiones fuertes al ritmo de guitarra y amorfino. Resalto por encima del perfil autóctono que esta poeta no se engaña sobre la suerte laboral del héroe al que canta porque:

Montuvio

Tú eres el que trabaja por la patria;

Vigoroso y resuelto

Tu pan conquistas en tarea ingrata

Laboras las haciendas

Cosechas las naranjas

Cuya dulzura habrá de ser para otros

Es clarísima la denuncia de la explotación del trabajador del campo, doblado sobre la tierra produciendo riqueza para los patrones. En esta actitud ese y otros poemas participan de la mirada del Grupo de Guayaquil que en el mismo tiempo en que María Piedad

está escribiendo su poesía, los escritores de la Generación del 30 se pusieron a rescatar a los prototipos del trabajar ecuatoriano.

En otro poema contradice a Gallegos Lara que fue el autor del epígrafe del libro de cuentos que inaugura la literatura del montuvio, *Los que se van*. Como recordarán ese epígrafe dice:

Porque se va el montuvio. Los hombres ya no son
Los mismos. Ha cambiado el viejo corazón
De la raza morena enemiga del blanco
La victrola en el monte apaga el amorfino
Tal un aguaje largo los arrastra el destino
Los montuvios se van pa'bajo der barranco.

Pues nuestra poeta escribió un poema y lo tituló “NO SEVAN”, para negar los prejuicios urbanos sobre el hombre autóctono (y sugerir prejuicios de los autores como Gallegos, Aguilera, José de la Cuadra me pesa), y sostuvo:

“Allá creen que mueres, que se extingue tu raza / como si se extinguiese la selva secular / porque el rayo rompiendo troncos secos y añosos / en su maraña hirsuta lograrse penetrar” e intensifica su elogio a los trabajadores del campo, negando con énfasis que pudiera morir. Y lo repite: no te vas, no morirás...

He refinado la mirada para encontrar las huellas de una hablante que imponga una impronta de mujer que rompa con el lugar que le impone la sociedad. De hecho, el acto mismo de poetizar y haberlo asumido durante toda su vida, la convierte en una mujer excepcional. Fue una voz viva y constante, se hizo escuchar, su palabra circuló por todos los medios cultos del país a lo largo de 50 años. La crítica feminista sostiene que la falta de una tradición literaria de las mujeres las hizo apegarse a los modelos de quienes siempre habían tenido dominio de la expresión, es decir, a los modelos que desarrollaron los hombres. Esta afirmación sirve para

todas las expresiones del arte y de la cultura. Pocas escritoras, escasas pintoras, casi inexistentes compositoras de música, minoría en la ciencia, invisibilidad en la política. Por eso es tan rupturista que Sor Juana Inés de la Cruz haya terminado su iluminado poema “El primero sueño” con la identidad femenina del ser que emprendió el alto vuelo del conocimiento, con su inmortal “y yo, despierta”.

Doña María Piedad ratifica la temática que parecería natural en una mujer que escribe, destaca con singularidad en el apego a los temas patrióticos que recogieron detalles—el sonido de la campana de la ciudad, la flora costeña— y volaron alto cuando hizo de la historia del país materia poética, así como de sus emblemas y paisajes. Este es el punto más copioso e intenso de su obra poética, como si su individualidad diera un paso atrás para asumirse fundamentalmente como parte de un grupo.

Hija del modernismo, acompaña a su generación en su constante alusión a la muerte, no sublima la vejez, al contrario, la denuesta y denuncia, advierte cuán disociada del cuerpo debilitado puede seguir la psiquis —dualismo inevitable— porque “el espíritu alienta en su cárcel enjuta” y se resiste a terminar.

Fue clarificador encontrar un poema como “Déjame” en el que resalta la actitud laboriosa de una mujer activa que reclama al invisible crítico “Me dices que trabajo sin cesar, que te asombra/ verme haciendo siempre algo. Ya llegará la sombra”... “déjame trabajar, déjame que me mueva” porque, obviamente, ya llegará “la noche”.

Con todo esto, insisto en que se cumple en la obra de esta proficua poeta lo que se espera de la poesía: que vuelva extraño el lenguaje para que se fije la atención, fundamentalmente en los sonidos. En su caso, usando abundantemente los recursos que le legó la tradición poética: la métrica, el ritmo y la rima.

Aurora Estrada i Ayala de Ramírez

No es una guayaquileña de nacimiento, pero sí de vida y corazón porque nació en Puebloviejo, Provincia de Los Ríos, en 1903 (15 años más joven que Castillo). Sus acciones en el panorama literario de los primeros cincuenta años del siglo XX fueron semejantes y próximas: tempranas poetas, participantes de círculos literarios, mujeres casadas y madres que no se alejaron de vida creativa y pública en aras de lo doméstico; estuvieron juntas cuando recibieron en Guayaquil a Gabriela Mistral, y ambas le dedicaron poemas de elogio a la gran visitante chilena. Son próximas, pero diferentes. A pesar de su intensa dedicación a la vida cultural, Aurora no se preocupó de que su obra se publicara en libros, por eso quedó mucho inédito, y se pueden nombrar solamente cuatro títulos como huella fija: *Como el incienso* y *Bajo la mirada de Dios*, ambos de 1925, *Nuestro canto*, de 1929 y *Veinte trenos y una canción de cuna*, de 1943.

Estrada empieza su poetizar dentro del modernismo: rige su opción por crear una hablante lírica que recoja su angustia y se desdoble en un frecuente diálogo entre el alma y la sombra —sus personajes líricos de esta etapa— como demuestra este par de versos: “Mi alma ha vivido mucho voy a contarte hermano / lo que dice la Sombra de su viejo vagar”, extendiéndose a un recorrido por seres y materiales de la Naturaleza, que permitió a cierta crítica reconocerle una vertiente panteísta. Resuena Darío cuando se pregunta por el árbol y la piedra, así como la monja mexicana en la pintura del viaje del alma, pero no hay verdad cierta ni estable. La voz confiesa el no saber, la cerrazón en el mundo de lo arcano. Invadida por la Sombra hace afirmaciones en primera persona sobre fantasmas interiores, grandes dudas y temores profundos.

Pese a repetidas alusiones religiosas —el trigo que se convierte en hostia, la crucifixión de un “Nazareno bohemio” (y es muy inusual este adjetivo), y cierta actitud de imploración—, la hablante

de Aurora no es una creyente ortodoxa, a ratos ni siquiera cristiana, que cultiva dosis de paganismo con proyecciones míticas, aunque a ratos use los calificativos “místico” y “divino”. Su “Tríptico”, reunión de tres sonetos con nombre propio —“El templo, El dios y Eros vivo”— desarrollan tres estancias poéticas donde el amor llamado con nombre griego —Eros— tiene escenario, deidad y desarrollo paganos.

Ya se sabe que modernismo y vanguardia coexistieron en el Ecuador durante un buen par de décadas: los poetas con capacidad rimadora se sentían mejor en el primero, sus versos se comprendían a primera lectura porque no había violencias sintácticas que desquiciaran el sentido ni imágenes poéticas, producto de combinaciones explosivas. Cuando Aurora Estrada elige los versos pareados del poema “La ruta” se hacen presentes sus ya identificables obsesiones con gran claridad, pero también la novedad: “Vivimos engañando a la propia mentira / pues solamente somos ceniza que delira”: la metáfora conseguida en este verso es vanguardista, una chispa incendiaria que pone al receptor a arder. Pero regresa al adjetivo “azul” y hasta le hace un guiño a un poema de Medardo A. Silva cuando termina el suyo con “nos aguarda anhelante la blanca Enmascarada” (Medardo escribió “La muerte enmascarada”).

No hay poeta que prescinda de la naturaleza —hoy llaman paisaje urbano al contexto de cemento y asfalto—, la voz de Aurora se recrea en árboles, flores, estrellas y fuentes, símbolos agoreros, es capaz de escucharlos, sollozar con ellos, entender sus significados. Me detengo en “La canción de la semilla”, donde aún su casi irreverente fe —que le hace decir “y Aquel que para el hombre está ciego y callado / habrá de conmoverse a mi ruego acendrado”, con el tema que la tendrá ocupada durante varios años, cuando su palabra se liga con el cuerpo, el amor y la maternidad, al declarar “Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida / la milagrosa copa perenne de la vida”.

Si hay un poema de Aurora Estrada i Ayala que no falta en ninguna antología es “El hombre que pasa” (debió haber tenido entre 21 y 23 años cuando lo escribió): fue audacia suprema registrar una mirada femenina y erótica que cruzó género y clase social para expresar el deseo al hombre hermoso, moreno y pobre que pasa indiferente pero despierta la ola que llama “eclosión de vida” y que la lleva a imaginar la fusión sexual.

Cuando en su poesía aparece el Amado (con mayúscula, como en el “Cantar de los Cantares”, la Amada) se producen todos los pasos del Eros: la expectativa, la sugerencia, el llamado, la unión. “Óyeme desde lo hondo de tu entraña”, gritó; (yo pensé en “Óyeme sordo que me quejo muda, de la Sor, pero no, doña Aurora no es barroca). En un poema largo titulado “Epístola al amado” resume una historia amorosa porque luego del estallido inicial viene la calma, el proyecto y hasta el maltrato (he besado tus manos si me hirieron airadas) rematando con una actitud que merece ser reivindicada: “yo soy la que te aguarda”.

La analista quiteña Rosario A’Lmea, autora de una publicación titulada *Aurora Estrada: voz y simbología del cuerpo*, desarrolla con minuciosidad una visión de toda la obra de la poeta basada en hipótesis sobre el cuerpo. Cuando llega a los poemas que a primera vista (impresionismo, subjetivismo) se identificarían como “poesía social”, la analista habla del cuerpo social, escindido por luchas e intereses disímiles, que impiden el diálogo del alma social con el cuerpo social. La voz poética se manifestará con “angustia por los otros”, se liberará de la rima y se pondrá del lado, de la más libre manera, de las madres que trabajan, de los niños que pasan navidades sin juguetes. Será “una poesía con cronotopo”, dirá, es decir, una poesía con espacio y tiempo, como en el caso de *URSS*, largo poema donde clama por la situación de Rusia frente al ataque nazi, privilegiando lo enunciativo antes que lo expresivo. Sale el poeta de su proverbial soledad, del yo individualista que le es preferente

y se convierte en nosotros. Hay ecos nerudianos en ese poema.

Para mi gusto y criterio lo mejor de la poesía de esta gran autora se concentra en *Veinte trenos y una canción de cuna*, que no oculta la proximidad con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* donde el tema de la muerte, tema que nos previene de todos sus tópicos (ustedes saben que estas dos palabras NO son sinónimas), pasa por el loco trajín de todas las facetas del dolor. La voz poética llora la muerte de una madre en esos breves y clásicos poemas dedicados al ser arrebatado de la vida: las repeticiones caen como aldabonazos de lo irreversible –NUNCA, PERDÓNAME, MÍA, AY– las preguntas están condenadas a quedar sin respuesta, los apóstrofes desesperados jamás serán oídos por la prenda amada y perdida. Clama “perdóname si no puedo renunciar a tu presencia... PERDÓNAME por hacerte vivir en el impuro vaso de mi carne” y el dolor la lleva casi a renegar de sí misma: “De nada me sirvió ser poeta... para qué me sirvió ese don que no levantó tu corazón enfermo”.

Con “La canción de cuna” la voz se serena, los versos de arte menor aligeran la carga subjetiva, se mece en ternura y oímos el canto:

Sigue durmiendo, Madre
como duerme una niña
Yo te acosté en tu lecho
como si fueras mi hija.

Poderosas, grandes poetas estas María Piedad Castillo de Leví y Aurora Estrada de Ramírez. Así ellas firmaron sus nombres, así las recojo y las exalto. He llenado tardíamente mi propio desconocimiento de la literatura con sus obras y culpo a la ceguera de los historiadores, al egoísmo de los críticos o tal vez, peor, a la proverbial misoginia de los estudios literarios. ¿Por qué sus nombres no afloran junto a los modernistas que en las listas se agotan con la

Generación Decapitada? Igual pasa con el puesto que Nela Martínez debe tener dentro de la Generación del 30. Aún hoy, en tiempos dizque justicieros con la mujer la cultura peca de carecer de las publicaciones que nos permitirían leer, comentar y enseñar sus obras.

Ha tenido rauda pluma doña Piedad: sus pininos se fortalecen con el tiempo y fue capaz de salir de típico intimismo sentimental de los primeros años hacia largos poemas de entendimiento histórico, aunque dominados por actitud laudatoria: sus poemas “Canto a Guayaquil” y “A Guayaquil” la hacen depositaria de bravura a la sangre huancavilca y la voz poética trasunta admiración y comprensión por el mestizaje costeño. De arrancada romántica pero muy influida por el modernismo, la poesía de Castillo se enmarca mayoritariamente, en lo que entonces se llamaba “poesía femenina”: sentimientos familiares, llamado a las virtudes, emociones patrióticas, pero a ratos se decanta por un existencialismo vital que lleva a la hablante lírica a hacerse las fundamentales preguntas por el ser, por el tiempo, el dolor y la muerte. Sin frivolidad y con amplitud de fronteras, la voz percibe valores en países extranjeros y en personajes de otras latitudes.

También puedo afirmar que gracias a la Colección Bicentenario he llenado el vacío sobre esta importante poeta guayaquileña.

LABIOS EN LLAMAS*

Primero leí ocho poemas de Lydia Dávila en *La voz de Eros. Dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas*, libro antologado por Sheyla Bravo, en 2006. Algunos años después vino *Poesía ecuatoriana escrita por mujeres* (2022), compilación hecha por el académico Gustavo Salazar, quien eligió catorce poemas. Un año después circuló el poemario completo *Labios en llamas* por acción de la editorial Línea Imaginaria, que llevan adelante, en Quito, los poetas Edwin Madrid y Aleyda Quevedo, y esta, en la búsqueda de la obra de la desconocida autora, encontró un ejemplar en la biblioteca de los jesuitas, que pudo reproducir para hacérselo conocer.

De Dávila hay pocos datos, tal vez solo conjeturas, por eso me atengo al cuidadoso prólogo con que Aleyda saluda a una hermana en la poesía, cuya vida parece robada a la historia: fue quiteña, publicó su poemario en 1935, con 52 poemas en verso libre, con aires modernistas que va superando en la medida en que desarrolla una voz propia de intensidades desusadas y actitudes desafiantes. No se sabe más de ella.

Hasta esa fecha los grandes líricos ecuatorianos conocidos eran hombres, salvo la trágica figura de Dolores Veintimilla de Galindo, que escribió poco, sin publicar jamás un libro, y algunas otras voces femeninas de conocimiento provincial. En los años 30 la narrativa era dominante, pero los mismos escritores del realismo social habían ensayado poemas de carácter elogioso y vernacular. Jorge

* *El Universo*, Guayaquil, 20 de febrero, 2025. Internet.

Carrera Andrade y Alfredo Gangotena ilustran lo que se llamó en algún momento una poesía ecuménica.

Me adentro en el poemario para aquilatar su volcamiento lírico, completamente confesional e intimista. Se trata de una hablante femenina, que se yergue con la firmeza de quien sabe quién es y qué siente: “Yo, Lydia soy la flor migratoria de unas cuantas romerías del camino...”, se encuentra con un amante de nombre exótico y desde entonces es devorada por el fuego de un amor devorador para el que va desenvolviendo una red de sugerencias audaces: “ama... con la morbosa excitación del dolor”, “bésame con la impiedad de un bohemio bandido, con el murmullo de locuras”.

Metaforiza con elementos religiosos, como si lo intenso del sentir requiriera de los extremos de amor que brotan de lo divino: el sagrario de mis placeres, tus eucaristías de amor, “el Nazareno me dio su misma sangre, para que mi cuerpo se abraza en tus pecados”, idea que resulta herética respecto de la sagrada significación de la muerte de Cristo.

Los estudios sobre poesía nos enseñan que el siglo XX trajo una notable transformación al discurso lírico, y es fácil identificarla en la medida en que nos alejamos de los modernistas y se abren las vanguardias. Es como si leyéramos a Medardo A. Silva y pasáramos a Hugo Mayo: los versos se van despojando del sentido directo y adquieren el misterio de lo incomprensible. “Se cuela el temor, es la agonía de las parábolas escondidas”. En esta amante activa frente al amado, que tanto toma, como espera, caben la alucinación, el consumo de cocaína, el delirio; en estos poemas el cuerpo de la mujer es un instrumento de placer, un banquete que se ofrece al amado para el goce conjunto.

Si el rumor de que no existió una Lydia Dávila tuviera asidero, habría que admirar al autor o autora ocultos.

“ESE LANCINANTE COSQUILLEO”: CRISTÓBAL ZAPATA Y NO HAY NAVES PARA LESBOS*

Como la poesía es un hálito vital, una energía subterránea pero no menos presente que todo lo visible, creo que siempre está aquí, en la vida. Lo importante es saber identificarla. Cuando un ser humano tiene la capacidad de extraerla de su magma natural y transfigurarla en palabras se concentra en el objeto-libro, se nos pone al alcance del ojo y del sentimiento. Entonces, se nos abren puentes de contacto que, como el abrazo, muchas veces nos enredan en una inexplicable proximidad. Quienes sintonizan con ella, quienes han aprendido a hablar el idioma de esa iniciación que marca para toda la vida, están en medio de nosotros, silenciosos de palabras mortales, pero elocuentes en términos de expresión poética, paradójicamente utilizando las mismas usadas, trajinadas, queridas palabras.

Llego así, al poemario de Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968), vulnerada por la misma dolorosa sospecha que me asalta antes de la lectura de un libro de esta clase, la inquietud por su razón de ser y sus posibilidades de sobrevivir en el círculo de existencia de los libros, y luego de leerlo salgo, como en otras ocasiones —esta sí menos repetida— transfigurada hacia un estado de gracia que me dura mucho tiempo, la etapa de la convivencia con textos reveladores

* Presentación del poemario *No hay naves para Lesbos* (Quito: Eskeletra, 2005) de Cristóbal Zapata, en la galería Dpm Arte Contemporáneo, Guayaquil, miércoles 27 de abril de 2005. Una versión resumida, titulada “Ese lancinante cosquilleo”, se publicó en la revista *Letras del Ecuador*, No. 189 (enero, 2006): 168-171.

que se han hecho míos a costa de empatía. Si al empezar renové mi pregunta sobre el lugar de la poesía en el mundo actual, *No hay naves para Lesbos* me resituía, al menos a mí frente a ella, en un ámbito de agudas revelaciones.

Es que el libro de Zapata, tan conciso y desafiante, tan ahorrativo en líneas y multifacético en formas, tiene respuestas para varias expectativas de nuestros días. Coetáneas y permanentes porque las grandes preguntas de la vida solo encuentran balbuceos momentáneos, líneas zigzagueantes de un saber transitorio si no queremos consolarnos con los dogmas. Y en este libro, la voz poética se caracteriza por la búsqueda incansable. 18 textos entre poemas y prosas, con una coda del escritor uruguayo Onetti, entrega suficiente material para el trabajo de las interrogaciones. Dedicuémonos un poco a ello.

Entre el dolor y el deseo

No se trata de la proverbial lucha entre Eros y Tánatos, ya tan socorrida. Es algo más refinado y misterioso lo que alienta en las profundidades del decir poético; por algo la poesía ha sido saludada por René Menard como un “lenguaje insólito que proviene de un origen desconocido”.¹³⁹ Vista así, pese a todo el proceso de revisión y reescritura que ensaya el escritor, la poesía es una materia inasible para el propio autor. Porque si la vivencia humana —cuyo testimonio deja secuela en rojo vivo en este libro—, pugna por su expresión, la consigue pasando por un alambique depurador que la convierte en poesía. El corazón del poeta trasunta “mugre y dolor”—expresiones del primer poema— pero sus versos brillan como diamantes, anunciando en su resplandor la extraña combinación que los catapulta afuera.

¹³⁹ René Menard, *La experiencia poética* (Caracas: Monte Ávila, 1970), p. 15.

El libro mezcla dos prosas poéticas en medio de sus 18 textos. Elección poco común. Una carga narrativa le pone marco al peso emocional de sus contenidos que cualquiera diría que cuentan más que confiesen la desgarradura humana, aquella que sobrepasa los cauces literarios de la narración y solo tiene puesto en la construcción agigantada de la metáfora. Me refiero al texto “Tristes páramos” que alberga una historia con dos grandes protagonistas: la ciudad y el dolor. Una ciudad andina de evidente identidad entre el frío y la lluvia, y el dolor de la erranza (el dolor por metonimia nos lleva al sujeto que lo experimenta), búsqueda de lo desconocido, que a ratos tiene nombre de mujer, pero que en otros es la soledad, el vacío. La inclusión del tema de la pérdida del hijo consigue las líneas más hermosas de este texto impresionante. Precedidos de la admonición de que “es preferible el absurdo que confiarse inocentemente a la esperanza”, los niños de hospital muestran el horror de ser “precoces maestros del martirio” camino de la muerte en la imagen de presidiarios tomando el tren que los conduzca a Auschwitz, a Treblinka. El adiós a ese hijo cuya mirada al padre es el último hilo de una vida efímera, se me ha hecho legado estremecedor como ilustración de dolor. Allí se levanta la poesía vigorosa para hacérselo sentir a todos.

Y como me convence el decir de esta voz poética de que “solo se escribe por amor, porque toda escritura es una carta de amor”, la resurrección de ese hijo querido se da en el estallido de las letras dentro de la página en blanco. Aconsejado por Fray Luis de León, se impone una huida que viene a parar a las palabras. A estas palabras que nos ligan en la ceremonia pagana de esta noche o de cualquier momento que anude sentimientos coincidentes.

La segunda prosa titulada “Río Corazón” es cosa muy diferente. El énfasis poético se pone en la recreación de un ambiente, en la vaporosa humedad que golpea la piel en el descenso hacia la Costa ecuatoriana, en la contemplación de seres humanos desiguales,

hombres inútiles, mujeres reverdecientes, el paisaje late en sus contradicciones, pero un halo de vagaroso sentido de pérdida toca el ánimo vital del conjunto. Una niña pasa para morir y resucitar en la voz del poeta. Leo esas líneas y la cadena asociativa que mueve mi enciclopedia personal me saca de dentro el primer cuarteto de un soneto de Arturo Borja:

¿Qué habrá sido de aquella morenita
trigo tostado al sol que una mañana
me sorprendió mirando a su ventana?
Talvez murió pero en mí resucita.

Pero la voz lírica de Zapata cambia de rumbo. Ahora se embarca en la fluencia del río para desarrollar la fuerza del deseo.

Y si como dice Diotima de Matinea en *El Banquete* de Platón: “todos los hombres (entendamos hoy, también las mujeres) desean lo mejor comenzando por lo que no tienen”, estamos ya frente al “animal deseante”, frente a ese ser incompleto, apetente y buscador que salta entre los versos de Zapata. “Como el río mi cuerpo anhela una desembocadura plena” y más allá:

Sonámbulo, el deseo cruza las camas
Como si se desprecizara de su siesta perpetua (“La Mandrágora”).

Resorte vital, el deseo mueve a la voz poética y a los protagonistas que este libro crea: a Gia Marie Carangi, la muchacha confundida entre sus pulsiones y carencias que aletea a plenitud en el poema que da nombre al conjunto, esa mujer que tuvo su minuto de gloria en las pasarelas de Nueva York pero que se perdió en los vericuetos de sus búsquedas; al Caravaggio con quien se funde la voz lírica en un rapto de buceamiento simbólico que linda con la

desesperación. No hay solución, no hay salida. “... la estupidez de los hombres” pone una frontera infranqueable.

El deseo matiza sus llamados. A ratos es apetencia de un cuerpo: de esa presencia que por un instante —como dice Octavio Paz— “es todas las formas del mundo”,¹⁴⁰ así ocurre en ese poema titulado “Arte rupestre” que dice: “En la oscuridad primordial/ un hombre y una mujer/ chocan y raspan / como dos pisadas ásperas / sus cuerpos / iluminados por el deseo / hacen la luz, la claridad”. En *No hay naves para Lesbos*, se le dice a Gia Marie “el alma de una mujer/ es todo lo que persigues”, para luego afirmar: “No la mujer que esperaste: Perséfone vino a prender tu mano”. El deseo nuclear que funde las necesidades de la voz poética se cifra en las brillantes líneas finales de “Río Corazón”: “Corre conmigo Río Corazón, lleva mi hambre con tu sed y tu nombre, llévala a los muelles y a los mares donde saben saciarla: es mi único bien, mi único don. Por esa hambre esta escritura...”

Yo, lectora, atraída profundamente por la inmersión en ese mundo dual que se plasma en el poemario, por la clásica tensión de la modernidad entre vida y muerte, entre deseo y caída, entre apetencia de intensidad y desasimiento, me recupero para buscar la superación de ese binarismo constrictor. En el libro no la hay. He querido encontrarla espulgando ese “autorretrato con modelo” que es el interesante poema final “Porto Ercole, verano de 1610”, cuando a pretexto de enfrentarse al pintor Caravaggio, la voz poética se mira a sí misma: pero una vez más, con la misma metáfora que sirve para Gia Marie Carangi, se “pierden las naves”, es decir, la vida se disuelve en muerte, en derrota, en destierro.

En el poemario hay puesto para mucho más. Yo le presento mis excusas a Cristóbal por no haber agotado —nunca se agota— mi lectura. Dejo sin tocar, por ejemplo, el filón urbano de sus poemas,

¹⁴⁰ Octavio Paz, *La llamada doble. Amor y erotismo* (Bogotá: Seix Barral, 1994), p. 197.

esos mil rostros de las diferentes ciudades esbozadas y conocidas de la mano de “Ariadnas nocturnas”; un mayor seguimiento a la metáfora del “ángel” y a su línea clásico-barroca nutrida por referentes mitológicos, a los ritmos cambiantes que invaden los poemas en sentido vertical sin hacer rupturas en la horizontalidad del libro que eslabona con pertinencia y economía sus engranajes.

Lo he leído varias veces y he corroborado que la poesía es invitación para la lectura múltiple, que nadie puede quedarse con la primera que a duras penas repasa líneas y comprende palabras sueltas, repara en imágenes que no puede integrar a un todo. En la medida en que iba repitiéndolas, el verso se fue iluminando, se fue modulando en mi propia voz hasta sentir que sonido y sentido armonizaban en mi propio pentagrama.

No hay naves para Lesbos me permite confirmar que el contacto con la poesía es posible porque “algo” imponderable, imprecisable que estaba escondido en nosotros en palabras de Menard “algo que aparece, desaparece, reaparece, nos provoca, nos mide, nos juzga, anula nuestras categorías, nos niega y nos crea una nueva intensidad de ser, abre una especie de paso vertiginoso hacia un hogar de unidad presente en el trasfondo de nuestra especie”.¹⁴¹

El “lancinante cosquilleo” que precede a la escritura, es decir, el doloroso movimiento del alma, vale para figurarnos el momento del contacto con la poesía. Aunque se trata de un dolor que humaniza, que agranda, que nos ratifica en la condición humana.

Gracias, Cristóbal Zapata, por permitirnos tal experiencia.

¹⁴¹ R. Menard, *La experiencia poética*, p. 8.

Bibliografía

Menard, René. *La experiencia poética* (Caracas: Monte Ávila, 1970).

Paz, Octavio. *La llamada doble. Amor y erotismo* (Bogotá: Seix Barral, 1994).

ROY SIGÜENZA: ABRAZADERO Y OTROS LUGARES*

Vengo de decirlo hace tiempo: presentar un libro —más todavía, un libro de poemas— con estas palabras entre solemnes y oficiales (la opinión, el análisis, la crítica) ha ido minando la paciencia de quienes participamos en el ruedo de las ceremonias literarias. Me he preguntado muchas veces si un libro necesita ser “presentado”, ¿acaso unos oficiantes registramos o bautizamos lo que sin nuestra palabra quedaría en estado de invisibilidad o no-existencia? Y esto no es cierto. Los libros existen cada vez que cualquier persona los lee. Los libros están vivos cuando cualquiera de sus componentes entra en conexión espiritual con un receptor.

Pero algo hay que hacer para llamar la atención sobre estos seres de callado lenguaje, para que una comunidad poco lectora como la nuestra repare en que persistente, conmovedoramente algunos emisores tejen la telaraña de sus líneas y versos en una soledad creadora que busca necesariamente, dialogantes. Para eso se publica. Y para eso nos reunimos en torno de cada libro nuevo. Para su noche de gloria. Para que la prensa avara le regale un mínimo de su espacio.

Mucha gente en el país desconoce el trabajo literario de Roy Sigüenza (Portovelo, El Oro, 1958), aun los interesados en la literatura no han visto circular sus *plaquettes* parvas y modestas. ¿Por

*Texto de presentación en la Alianza Francesa de Guayaquil, 9 de marzo de 2007, del poemario de Roy Sigüenza *Abrazadero y otros lugares*. Estudio introductorio de Cristóbal Zapata (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2007).

la distancia editorial de nuestras provincias?, ¿porque un producto lírico tiene menos miradas atentas? Por eso y más. Sin embargo, Roy Sigüenza es un poeta cabal, seguro, irrenunciable. Un poeta que practica un lenguaje preciso, ahorrativo, en el cual cada palabra debe haber sido minuciosamente elegida para balancear el impacto de su efecto, el poder de su sugerencia.

Encontrar al poeta en un libro-antología —esta edición conjunta de la Casa de la Cultura y la Universidad de Cuenca— que recoge 15 años de poesía y con un estudio modelo en su lucidez y propia creatividad del también poeta cuencano Cristóbal Zapata, debe ser motivo de fiesta. Acontecimiento idóneo para esta semana de Fiesta de la Poesía en la Alianza Francesa. La conjunción de discursos complementa a la perfección el “arte” de leer poesía. Les recomiendo empezar por la voz del poeta, seguirlo en las muestras de los cinco libros antologados y luego de contar con sus propias conexiones o desconciertos, consumir el ensayo de Cristóbal Zapata, tan ejemplar en materia de esta clase de trabajos. Leer a Cristóbal produce tanto deslumbramiento intelectual como fuerte es la conexión emocional con el poeta.

La poesía de Roy representada en este libro se puede tomar desde varios ángulos, cuenta con algunas puertas de ingreso. Yo he seguido primero los rastros que me ha ido dejando desde su primer libro *Cabeza quemada* (1990) para construir una poética, y captar su personalísima visión de qué es la poesía y su puesto en el asfixiante cerco de nuestra actual humanidad. Ahora, a comienzos del siglo XXI, distanciados en mucho de las palabras —que se volatilizan en la comunicación más ligera e intrascendente de los mass media, en la banalidad cotidiana— conectar con la palabra poética nos pide una especial apertura, una distinguida atención que perciba que esas *sui generis* palabras llegan para quedarse: en la recepción auditiva, por esfuerzo que cueste; a través de lectura, de repetidas relecturas que

permitan la incorporación de sus nuevos materiales a nuestra vida síquica en un misterioso proceso de asimilación.

¿Poesía para pocos, para escogidos? Sí, pero también poesía para todos, trasvasada en otros lenguajes, en nuevos continentes.

Pero me alejo de mi cometido. Debo abrir camino hacia la poética de Roy Sigüenza. Una poética que emergiendo de vivencia y lectura (¿cómo de otra manera?) explora desde la libertad las posibilidades expresivas de la palabra, porque como dijo Friedrich en poesía “todo está permitido especialmente lo imposible”.¹⁴² Roy crea su realidad lírica convencido del poder clarificador de la poesía pero sin perder asidero en la inaprensible ambigüedad el mundo, por eso, en su primer libro ya intentaba una definición: “poesía: un entredicho... un tropiezo... una forma...”.

A lo largo de sus cinco momentos poéticos —manera de llamar a sus publicaciones— la voz que nos habla desde sus textos ahonda en conocimiento de cuerpos y de poesía, en una exploración paralela que le permite actuar como un demiurgo, como un hacedor voluntarioso, solo le basta saber utilizar una especie de intuición que impulsa hacia la creación. Por algo dice:

Las palabras están ahí, en lo oscuro —su agua
primera—; luego el poema, esa fertilidad anudada.

Versos del poema “Develamiento” que sitúa la génesis del poema en el medio de la génesis de la vida, en el agua, para potenciarse desde allí a toda la elocuencia de que es capaz la palabra poética. Y en singular estructura este mismo poema hace un vaso comunicante con la segunda poderosa columna significativa de nuestro autor —la que apela al cuerpo como el territorio de la sensorialidad, como

¹⁴² Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Seix Barral, 1959), p. 23.

templo del Ser— ¿también anudada?, me pregunto —cuando en una riqueza semántica sin igual, por medio de dos subtítulos y cuatro partes, este mismo poema traza la cartografía del deseo, de la prohibición y de la síntesis de lo imparable: la consumación del deseo. Para qué prohibir aproximarnos al terreno deseado, la vocación humana es transgredir, por tanto “la poesía come carne prohibida”.

Todo poeta tiene “sus” poetas, sus abrevaderos de sapiencia lírica, sus invisibles compinches que, a ratos como amantes, en otros, como enemigos, sazonan el alimento de ese lector supremo que es un creador (he conocido pseudopoetas que escriben sin leer nada de los demás). En esta línea dialogan con el hablante de Sigüenza tres poetas originalmente transubstanciados en su propia voz en ese tríptico subtítulo “Avistamiento de pájaros”, un encuentro con el Cernuda de “la realidad y el deseo”, un Cavafis confesional, un Pessoa *voyeur* de jóvenes a quienes no se tiene el valor de seducir, maestros del amor clandestino y del verso directo. A la vera de esos autores se perfila el tratamiento homoerótico del hablante de la siguiente etapa.

Cuando el decir en líneas cortadas fluye de manera natural hacia una prosa poética, hay más caudal para intentar nuevas expansiones al verso. Cuota final de esta recopilación —de todo el libro— son dos textos de *Cuerpo ciego*, lo inédito de Roy Sigüenza. En clave de voces solitarias, pero complementándose entre sí “Soliloquio” y “Algo más”, expresan el esfuerzo de definir —que en lírica es metaforizar—.

En *Soliloquio* habla una voz femenina que interpreto como la poesía trasmutada en un ser que revela, que se ofrenda, que se sabe viva y flanqueada por el sexo como fuerza momentáneamente contenedora de la dispersión y el desaparecimiento. ¿Acaso no es la muerte la mayor amenaza y frente a la cual se ensayan los desesperados movimientos que nos mantienen a flote antes de la disolución? La poesía para Sigüenza es fuerza de sobrevivencia, es

—en sus propias líneas— “representación desinteresada de la energía de la vida...”

De la escritura en clave a la expresión abierta

Los cercos que el mundo ha puesto a la homosexualidad explican por qué su esporádica y cifrada presencia en los textos literarios. Por eso reconoce Colm Toibin, un analista irlandés: “El pasado gay en la escritura es a veces explícito y a veces está escondido, mientras que el presente gay, en su mayor parte, solo explícito” ¿Podremos decir lo mismo respecto de la literatura que se produce en el Ecuador del presente? Naturalmente que no. No me corresponde emprender un estudio de condiciones sociales ni definiciones al respecto, tal vez solo reparar en las graves omisiones en las que se caería en un análisis que pecara de timorato por no atreverse a incursionar en el texto que plantea el amor homosexual. Eso ocurrió, por ejemplo, con Walt Whitman, en cuya obra la homosexualidad tiene enorme peso, y sin embargo fue ignorada por los críticos y profesores durante décadas.

La poesía, género confesional por excelencia, tiende de manera espontánea (pero ¿qué es espontáneo en el arte?) a ser la portadora de la subjetividad del creador, a elegir predominantemente el “yo” expresivo, aunque a ratos se distancia a un “tú” y hasta a un “él o ella”, que connota personajes. En el fondo pueden ser meros desplazamientos semánticos o gramaticales del mismo yo subjetivo, que en el caso gay, se abre camino en ese *acto de resistencia* que es expresarse, tal cosa reconozco en estos poemas cuando encuentro:

Ayer te vi, amor. Era la tarde. Caminabas crédulo por la calle;
el pelo en la frente más negro que el que conocí. Se habían
espesado tus labios —aprendiste a besar temprano me confesas-

te una vez— y algo de alas crecía en tus nalgas. Tu risa —como niño— jugaba por el aire...” (“Era la tarde”, de *Cuerpo ciego*, 2005)

Una de las funciones eternas de la poesía es prestarle palabras a las experiencias humanas. La expresión de amor heterosexual impuso sus modelos en el mundo y todos han tenido que reconocerse en él: una voz predominantemente masculina que elogia, ruega, exalta a una mujer; en este esquema floreció la gran lírica de todos los tiempos. A las lectoras las encadenó al puesto de la pasividad: las puso a esperar por el amor. ¿Pero quién se ha identificado con las voces que hablan de los ardores de Safo, de la exultada alegría amatoria de Walt Whitman, de los dolorosos llamados de García Lorca? No tengo la menor duda, por mucho que se tarde, de que llegará un momento en que los procesos de comunicación sean tan abiertos, tan flexibles, que las subjetividades se aproximarán lo suficiente como para que los amores homosexuales le presten sus lenguajes a los que no lo son.

Por todo esto, llamo la atención sobre el decir amoroso de Roy Sigüenza tan delicadamente sugerente, tan económico y concentrado que, como sostiene Cristóbal Zapata en el estudio introductorio es propio de la “desinhibición y no del exhibicionismo”,¹⁴³ cuando encuentra en esos poemas “el discurso autobiográfico” que al escribir en español no puede huir al género gramatical, como en el siguientes verso queda claro “el cielo es la foto de mi amado de espaldas / el cabello desparramado de mi amor” (“Munch”, p. 101) y muchos más...

Una colección como *Ocúpate de la noche* (2000) desemboza la expresión y nos permite irrumpir en las escenas del llamado “mundo privado” que cuando se aborda desde la identidad y la au-

¹⁴³ Cristóbal Zapata, en *Abrazadero y otros poemas*, p. 62.

tenticidad se hace público. Allí figura la notable lista de poemas casi caligramáticos por su densidad reunidos bajo el nombre “Morales Rock Band”. He aquí una gema:

La sangre tatuaba en tu espalda
un signo incomprensible que bebí

En este poetizar homoerótico no hay tragedia, no hay sordidez. A pesar de que nuestra literatura ha tocado excepcionalmente el tema y no ha cruzado las etapas del desarrollo de la literatura gay —en las cuales, necesariamente aparecen los ingredientes de dolor, asesinato y suicidio ya sea porque se apegan a los hechos reales, o porque en esos términos es la única manera que encuentran puesto en el mundo editorial o lector. Digo, pese a esos pasos incompletos y vacilantes, en la poesía de Roy Sigüenza hay vivencia intensa, apropiación de un espacio, creación de un auténtico lenguaje del placer sin contricciones:

Amado, cuídate de mí
el Obsesivo. Este tipo que ves.
No te me acerques...

O:

El amor llena tu cuerpo de agua y luego lo vacía
Sus sequías suelen ser prolongas

Sin embargo, el hablante lírico no es ciego a que el prejuicio y el rechazo amenazan el amor entre iguales, por eso describe en “12/12h00/04”:

Ante todos te tendí mis brazos
Nadie, o pocos habrían deseado
ser testigos de este hecho:
Dos hombres que se abrazan
en la plaza pública, queriendo
desaparecer el uno en brazos del otro.

Pero esta convicción no domina ni amarga su tono. Al contrario, el amor es ofrenda, es plenitud, es homenaje en muchas de sus páginas.

Harold Bloom, el gran maestro norteamericano, me convence de cuán útil es la memorización de ciertos poemas, que confiado al recuerdo “el poema nos posee...que es lo que exige la gran poesía para dar sus recompensas”.¹⁴⁴ Ahora, en estos tiempos de menor capacidad para las cargas memorísticas, la poesía lacónica, encapsulada, se presta mejor para ingresar al acervo personal y permitir esas “recompensas”.

A partir de *Abrazadero y otros lugares* yo cuento con varios textos —que con la luminosa elocuencia de lo mínimo— me permitirán recrearme en verdades humanas: Desde ahora:

Iré qué importa
Caballo sea la
Noche

Y:

Amar es herirse de otro.
Son parte de mi gran pertenencia lírica. Gracias, Roy Sigüenza.

¹⁴⁴ Harold Bloom, *Cómo leer y por qué* (Barcelona: Anagrama, 2000), p. 147.

CARACOLES SOBRE AGUA Y SOBRE HIELO*

Fue una feliz idea de Mónica Ojeda, de la Carrera de Comunicación, Mención Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica, crear la Bienal de Literatura que empezó el año pasado con una convocatoria a la poesía. Digo feliz idea simplemente porque los concursos visibilizan las coyunturas literarias, tal vez impulsan, pero luego se esfuman en el firmamento del devenir. Lo que quedan son las obras premiadas que tienen que sobrevivir por sí mismas, tal vez con un mayor peso: el de justificar el premio que se han ganado.

¿Serán por eso los lectores más inquisitivos con ellas? ¿Irán a esculcar entre sus páginas la razón de ser de tal o cual dictamen, más que nada, prevenidos por la malicia que puede rodear el otorgamiento de un galardón aureolado por el vil metálico? ¡Bueno sería que hasta la desconfianza nos aproximara a un libro de poemas! ¡Óptimo móvil para descubrir qué late, qué se esconde, qué vibra en cada línea de esta poesía contemporánea que desconcierta a los legos y que hace que el receptor tradicional se aleje de sus “rarezas”!

Estoy segura de que Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977) es consciente de que su obra va de círculo en círculo de... ¿poetas? ¿escogidos? ¿estudiosos? Todos ellos pertenecientes a grupúsculos o cenáculos donde el lenguaje “diferente” (y uso una categoría que

* Presentación del poemario *De un caracol y un rectángulo de hielo* (Guayaquil: Dirección de Publicaciones de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2016) de Ernesto Carrión (martes 29 de marzo de 2016). Luego se publicó en *El Telégrafo*, 4 de abril 2016. Internet.

escuché varias veces en sus labios en el último *Desembarco poético*) se ha entronizado como plataforma de lo que aceptamos como lírico. Yo uso un adjetivo menos amplio —exigiendo que lo “diferente” sea más aprehensible para que pueda ejercer como puente entre el emisor y el receptor de poesía— y empleo la palabra de Jonathan Culler: “extravagante”. La poesía de hoy es el terreno de lo extravagante en el sentido real del término: alude a lo “fuera del orden común, a lo extraño y desacostumbrado, a lo excesivamente peculiar u original”.

Y dispuesta a recibir los poemas de este libro —como cualquier otro que poesía de nuestro tiempo (o aquella que se encubre bajo la sombrilla de las vanguardias) tanto como texto que como acto, he abierto varias veces las páginas de *Como un caracol nocturno en un rectángulo de hielo*. El autor tiene que admitir que lo de varias veces es por este encargo de leerlo como profesional y manifestarme sobre él. Por lo general, el lector común ojea, lee y abandona, sin sentirse capaz de manejar su desconcierto.

De un espacio a tres voces....

El hospital McLean, fundado en 1818 en lo que hoy es Belmont, Massachusetts pone el espacio para este poemario orgánico que no responde a la clásica colección de textos de una etapa: es resultado del ensamblaje perfecto de una visión de la depresión y la tristeza a costa de la experiencia de tres grandes poetas del siglo XX de los Estados Unidos.

Si es verdad que la poesía nos habla desde diferentes lugares: desde su condición de texto poético, nos muestra una estructura, una composición donde el sonido importa tanto como el sentido y donde las palabras se han organizado de tal manera que rompen con

las convenciones de la comunicación común, a mí me corresponde encontrar uno o varios hilos de sentido en medio de esa selva.

Pero también la poesía nos habla desde su condición de acto: entonces hay que percibir la primera creación de Ernesto Carrión que es la voz que habla en los versos, y en este caso, triplicada y con identidad histórica, la de los poetas americanos Robert Lowell (1917-1977), Sylvia Plath (1932-1963) y Ann Sexton (1928-1974), asilados en diferentes momentos de mediados del siglo anterior en la misma casa de salud, que hoy está considerada el Hospital Psiquiátrico número uno de USA.

La composición del poemario determina muy bien el posicionamiento de esas tres voces. Cada poema de su estructura tripartita está identificado por el nombre de la voz: Lowell, Plath y Sexton van vertiendo sus angustias de asilados sucesivamente, ya sea como pacientes acorralados por interpelaciones, ya frente al profesional que arroja, conducido por el Tarot jungiano que los interpreta, y otra vez como pacientes abocados a un test visual que también los interpreta. Por tanto, en esta ocasión el poemario apoya cierta parte de lo que dice con gráficos que exigen su correspondiente lectura.

Como podría pensarse —dado el amplio recorrido de Ernesto Carrión con una historia poética que no puede ser sometida a la menor duda sobre su estabilidad, proyección y méritos— este libro corresponde bien a aquella dimensión sobre la cual el escritor Andrés Villaba Becdach reconocía en recentísimo artículo: “Hay una fiebredelirio con infinidad de festivales de poesía que se multiplican en Ecuador, América y el mundo”, que no asegura la llegada de los poetas al mundo real. Nos consuela el articulista: “lo curioso es que no se venden los libros de poesía, (pero) nunca se vendieron los libros de poesía, esa es la importancia de su destino”. Metidos hasta el fondo en este fenómeno, muchos de los poetas ecuatorianos persisten en una palabra casi solitaria, en publicar para otros poetas. Y pese a ello, aquí estamos recibiendo un libro de brillantes ocu-

rrencias, que sintoniza con otros extraordinarios poetas de nuestro tiempo, pero que nos lleva a preguntarnos con preocupación sobre su vuelo futuro.

¿Qué sugiere Carrión, el que elige el título y el epígrafe (no el que habla por sus representantes líricos) apenas agarramos un ejemplar de su poemario? Para que el título adquiera sentido hay que leer el libro entero, indagar quién es el caracol, por qué va a parar a un soporte tan inadecuado como el “rectángulo de hielo”. Nietzsche pone el pórtico con su “Tenemos arte para no morir de la verdad”, tal vez porque la realidad-verdad es tan pesada que la poesía nos ayuda a sobrellevar la carga.

Debo confesar que he ido a los poemas genuinos de los tres americanos para aquilatar un poco el diálogo emprendido por Carrión con Lowell, Plath y Sexton, pero no me ha sido suficiente. Jamás podría ni siquiera imaginar cuánto tiempo y familiaridad tiene nuestro poeta con esos distantes amigos. Lo cierto es que sus tres fantasmas se yerguen dentro de la clínica McLean de estas páginas y abordan sus respectivas desesperaciones.

Robert Lowell

A primera vista hay elecciones para levantar los edificios verbales de cada poeta. A Robert Lowell (bostoniano, estudiante de Harvard, antibelicista que sufrió cárcel por negarse a participar en la II Guerra, ganador de Premio Pulitzer de poesía en 1946, atacado por la depresión y el alcoholismo con tanta frecuencia que dicen que llegó a ingresar 20 veces a casas de salud y murió de un infarto en un taxi) se lo interpreta en cada poema que se marca con su nombre. Este Lowell, nombrado también Cal, como en su vida concreta, está determinado por metáforas que nos hacen correr como sobre piedras: porque “una plegaria es un corazón lleno de vergüenzas”... “una

rosa es un corazón artificial...” y la más contundente “la felicidad fue flotar peligrosamente sobre botellas”.

En los poemas dedicados a recoger el peregrinaje de Lowell es más evidente la creación de esa primera “figura” del texto poético que es la voz porque no es el poeta evocado monologando, no; es un interlocutor de Lowell que lo entiende, lo acorralla, “Llorabas por la salvación de tu alma. Jurabas, rebuznando de alcohol, que ibas a renacer como estambre encima de las ramas y hacia las ventanas”

Y hasta capta sus delirios: “Serían cuchillos lo que veías crecer en tu nuez de gallo? ¿Niños amontonados con palas haciendo guardia en el monte de la muerte?”

“Aquí, aquí”... salmodia el hablante acompañando el sentir del prisionero de las paredes blancas, sentado junto a casi fantasmas que, como él, sueñan con vasos de güisqui. En contraste, el mundo afuera brilla.

Una mirada alusiva a realidades de los Estados Unidos aflora en algunos versos. En esa reclusión ve “indios repartiendo pavos de cartón, calabazas luteranas y alces oscuros entrelazando sus cuernos...”, que se reduce cuando toma conciencia de sí en que “la depresión te hace un mendigo”.

En la II parte del libro, titulada “Perros bajo el granizo”, la imagería poética aparece confrontada a cartas del Tarot con las cuales apoyó Jung su teoría de los arquetipos. El lector tiene que leer un discurso y aproximarlos a una carta respectiva que en el caso de Lowell es la del Emperador. ¿Acaso no ahondó Jung en “el espíritu de las profundidades” que encontró signado en la magia, las coincidencias y en las metáforas?

Y en una metáfora de muerte: “esa cerveza negra que desciende por las barbas furiosas de los hombres y las cabelleras de las mujeres...”, centra su decaer.

Por último, frente a árboles trenzados y a algo que parece un test de Rorschach, la voz también presionará a Lowell al diálogo consigo mismo.

Sylvia Plath

El mismo procedimiento compositivo utiliza para las otras dos asiladas en el hospital McLean. Sylvia Plath es una figura universal a cuyo solo nombre se movilizan una especie de simpatía compasiva o de una rabiosa solidaridad. Hija de Boston, frágil y sensible desde la niñez, escribe poesía precozmente e intenta suicidarse por primera vez cuando está en el *college*. Llega a la universidad de Cambridge, por una beca, arranca fuertemente en la poesía y en el amor: se casa con el poeta Ted Huges y todo se desmorona para ella. Vencida por la depresión y la domesticidad, se suicida pese a que es madre de dos niños pequeños.

Para Plath, Carrión ensaya la voz en primera persona, la creación de un personaje para quien también el hielo es piso y horizonte. En los poemas que la abordan afloran árboles de palabras, buitres que sobrevuelan, trenes descarrilándose y se repite la palabra TRISTEZA, a ratos rematada por versos formidables como este: “No me arrepiento de odiar el amor con todo mi amor”.

Los presentimientos de muerte de este personaje son muy fuertes, desde la habitación del hospital, donde hay nieve adentro y afuera; donde la golpean los electroshocks porque “la electricidad invadió la piscina de mi cerebro” y entre gritos y onomatopeyas nos metemos en “la campana de cristal” que es la cabeza de Plath. Triunfa en estos versos la ya mencionada idea de Jonathan Culler de que “la poesía es una extravagancia porque en ella las cosas se dicen de manera hiperbólica”, la ironía, el lamento, la denuncia se hacen con medios que van desde lo sublime clásico a la transmisión de una total incomodidad. Lo interesante es que los recursos retóricos son los mismos: el apostrofe, la personificación, la prosopopeya acompañados eso sí por la irrupción de las imágenes más viscerales e irracionales, confirmando que la poesía quiera comunicar de esa manera “otra” que se desvía el común circuito comunicativo.

Por eso tiene sentido que la voz atribuida a Plath diga:

Estar enfermo es de verdad oler el mundo. Fijar la nariz sobre las patas traseras de un caballo, sobre el puro excremento antes de hervir.

Por eso el lector sigue un camino de revelaciones a ratos tan directo como:

El suicidio está siempre al alcance de la mano, sin embargo, mi asesino es silencioso y lento.

Luego del tramo de poemas sobre la hospitalización, ¿qué carta del tarot jungiano le sale a Plath? La del Colgado. La carta del autosacrificio, porque tal vez la “historia del sacrificio es la historia de las religiones”, la voz revela un ahondamiento en la soledad de oficinas (Vale recordar que en el poemario *Tres mujeres*, Plath se manifiesta por medio de la oficinista) y de la condición de mujer. Cuando se enfrenta a las imágenes de árboles ve sexo e hijos, ve feracidad natural pero también féretro y oquedad.

Puesta delante del test de Rorschach solo manchas, no formas, aunque la semántica de esas manchas sea rica y tortuosa.

Anne Sexton

Para signar la voz del personaje Ann Sexton la palabra que más se usa es “depresión”. Otra vez se habla desde la segunda persona, una mirada desde arriba ve a la mujer “atornillada a la cama”, incapaz de moverse, respirando hielo. Rica la idea de construir su casa, de escribir “sin ti”, la de ser usada sexualmente por los hombres como una “esclava especie verticalmente infeliz”. Pero ¿quién fue Ann

Sexton? La tercera bostoniana que compartió versos en la vida y asilo en el hospital McLean. Podría decirse que lo tuvo todo en su existencia, pero también estaba herida en su vida interior: “La característica de su lírica es el uso del material autobiográfico y su precisa transformación en materia poética”, explica José Luis Reina Palazón, su traductor al español. Por algo integró con sus compañeros (por cierto, trabó amistad con Plath en unos talleres dictados por Lowell) lo que se conoció como “lírica confesional”.

Por tanto, juventud intensa, matrimonio prematuro, dos partos con sus correspondientes depresiones posteriores, amoríos, copas de más, amistades y hospitalizaciones van a parar a su poesía.

¿Cómo una poesía tan intensa también puede ser fúnebre? El hablante conoce los deseos secretos de Sexton, la ve deambular por el hospital, la sabe luchadora con el lenguaje que le da salida a sus fantasmas y se hace portavoz de sus delirios: “Decías que no tenías nada contra la vida. Sin embargo, la muerte y sus carpinteros te inflamaban la libido a mitad de la noche”

Brillante profesora de la universidad de Boston, Premio Pulitzer de poesía en 1967, hizo caso de su lado oscuro diez años después cuando se encerró en su garaje y encendió el motor del vehículo para morir al inhalar el monóxido de carbono. Superada queda la voz que en este poemario le dice a la poeta: “Eres pura impotencia, Ana”.

La carta de tarot que cae sobre la mesa de Sexton es Los amantes, la representación del dilema, la atracción por el otro opuesto, que lleva a la voz a prorrumpir en los versos más misteriosos de este libro. Porque los amantes “incurables como tú, Ana, no entienden el amor sino a través de la caída redonda entre un montón de rodillas aruñadas por un montón de cremalleras salvajes”. En la segunda parte del poemario, Sexton abocada al test de Rorschach ve una mujer rodeada de signos amenazadores, ve lágrimas, menstruación, ve a sus hijas, todo un aquelarre de nieve y enfermedad.

El self armonioso

En la teoría de Jung, uno de los cinco principales arquetipos es el self. Me acojo a palabras ajenas: “es un arquetipo que representa la trascendencia de todos los opuestos, de manera que cada aspecto de nuestra personalidad se expresa de forma equitativa. Por tanto, no somos ni masculinos ni femeninos; somos ambos; lo mismo para el Yo y la sombra, para el bien y el mal, para lo consciente y lo inconsciente, y también lo individual y lo colectivo”.

Esta dimensión que podría verse como la de cierta madurez, los poetas Lowell, Plath y Sexton la asumen aceptando su condición de tales: “Están en medio de palabras” se le dice al primero y a la tercera, “estoy en medio de palabras” dice Plath que nunca abandona la primera persona. La reclusión hospitalaria no los conduce a la salud ni los arranca de la poesía; rotunda resulta Plath con su “no sé quién soy pero al menos sé quién no soy”, pero acude a la “fuente de mi propio delirio”. Las tres voces —en párrafos de prosa poética— se sumergen en la poesía.

Epílogo

Una vez le escuché decir en una entrevista a Ernesto Carrión que el lector espera de un poeta honestidad, que el poeta habite en el poema. Lo he recordado cuando encontré que el poemario se cierra con un discurso de autor que funciona como cordón umbilical a la misma matriz que ha producido trillizos, con él, serían cuádruples. Un horizonte blanco, una identificada depresión que los cambiantes paisajes no logran mellar, un internamiento que no asegura la salud necesaria ¿o acaso la salud calla al poeta, anula su potencial voz a punto de dejarnos huérfanos de una palabra decisiva?

Tal vez por eso este “El autor” inquiera “¿quién quiere curar su odio por el mundo? Y de esos regulares o momentáneos retiros emergen los *poetaheridos* —y lo digo con el verso final— “... escribir sobre el sol sobre esos hielos”.

Así encuentra sentido el título del poemario *Como un caracol nocturno en un rectángulo de hielo*, respecto del cual resuena el eco de aquella declaratoria de Lezama Lima: “La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua”. Que el lector escuche, asocie, se sumerja en el desaforado bullicio lírico que propicia este libro.

TRABAJO Y DESVELO*

Es Cervantes quien le sugiere a Raúl Vallejo el título de su último libro.¹⁴⁵ Acostumbrada al narrador que figura de manera dominante en su obra literaria, cuando me encuentro con el poeta reacomodo la lectura hacia el rumbo lírico al que me invita, dúctil y caudalosamente. Este nuevo libro me ha producido muchas alegrías: desde su condición de abanico de nueve varillas, lo que le da una rica multiplicidad, hasta los tratamientos, siempre cambiantes de esos nueve sectores.

Confesional por antonomasia, la poesía da rienda suelta al yo, al que tiene año y lugar de nacimiento, al que se engasta en una familia, al que se duele de amigos que se han perdido. Bordando hechos próximos y lecturas persistentes, la voz de este libro suena fuerte en oídos cercanos y remotos. En Manta se quedaron el paisaje de la infancia, los esfuerzos del padre viajante y de la madre amantísima; por Guayaquil se deslizan los pasos de quien responde con elocuencia las razones de la metáfora de la perla, porque la ciudad es “perla del Guayas, mansedumbre de ría”.

Un acierto de la colección es “Baladas para Aldonza”, parte en la que el autor se apropia de nueve voces de mujeres reales que levantan clamores y hasta silencios porque tienen identidades reconocibles: ¿Habría dialogado Manuela Sáenz con el joven Melville, pisando el polvo de Paíta?, ¿habrá maldecido Matilde a su marido

* *El Universo*, Guayaquil, 23 de junio de 2022. Internet.

¹⁴⁵ Raúl Vallejo, *Trabajos y desvelos* (Ciudad de Ibagué, Tolima: Casa de Libros, 2022).

Paul Verlaine por entregarle corazón y casa al adolescente Rimbaud?, ¿habrá mordido su odio, en su callado vencimiento, la mujer violada por el señor Neftalí, es decir, por Pablo Neruda?

Enseguida, como otras mujeres, las rosas de la literatura vuelven a florecer entre las páginas de espléndidos versos: la que cultivaba José Martí en junio como en enero; la maldita, de Baudelaire; las que como princesas habrían de aromar en líneas de Gabriela Mistral; la que olorosa a sabiduría brotaría de la pluma de sor Juana. No podría estar ausente la Rosa Amada, de Medardo. Estallido de originalidad es el resultado de este, el más tradicional de los temas poéticos.

Y como ando imbuida de los trenos —poemas funerales— de Aurora Estada i Ayala, abrevé con fruición el grupo de textos que se abre con sus versos “de lino”: la muerte produce llanto a la mayoría de los seres humanos, pero a los poetas los desata en líneas que trasuntan guerra con el dolor, balance de la memoria, revulsión contra sí mismos. Grandes y diferentes —en extensión y forma— son los dedicados a dos compañeros de generación, hoy idos: Fernando Nieto Cadena y Jorge Velasco Mackenzie, de sollozo quedó el de “La niña Emilia”, de canción a la fidelidad el que ilumina la añoranza por el can enterrado en el jardín.

Como es un libro que creció durante la pandemia, Vallejo lo completa con crónicas líricas (toda combinación es posible en la literatura) agrupadas en “Puerto del coronavirus”: la historia del aciago año 2020 tiene que integrar estos textos que nos recordarán sucesos terribles, pero que aquí nos llegan en la recreación de una subjetividad que sufrió y murió con cada momento de la tragedia colectiva, haciéndolo suyo, ganándolo para la memoria.

Es oportuno que se cierre con la oración en Rothko Chapel, el espacio donde se aúnan las plegarias de todas las creencias. Así opera este libro, como un corazón que late sobre el espacio y el tiempo.

MÁS ALLÁ DE UN LUGAR DE
LA MANCHA Y DE LAS
TRAMPAS DE LA FÉ

HOMENAJE A JOSÉ MARTÍ*

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.
J. M.

Del escritor que con esta estrofa inaugurara su libro *Versos libres*, en 1891, se cumplen hoy 150 años de haber nacido. Esta estrofa lo presenta en el mundo entero, pero él fue más, mucho más que “sincero” y “poeta”. Fue un intelectual y un prócer, un artista y un activista político. Fue, en pocas palabras un ser humano extraordinario. Y en estos tiempos, tan necesitados de modelos y testimonios, evocar la figura de José Martí nos congrega en acto de justicia y nos debe inflamar de admiración.

El hecho de responder a la invitación del Instituto Ecuatoriano-Cubano a celebrar esta significativa fecha me ha obligado a volver sobre las páginas de Martí. El reencuentro ha sido feliz: el escritor cubano brilla con luces eternas en los 74 tomos de sus obras completas que, naturalmente, no tengo a mi alcance —me atrevo a sostener que no hay un solo ecuatoriano que las conozca todas—, a cuyo mundo yo me he asomado a reducidas hectáreas. Pero entre

* Intervención en el aniversario del prócer cubano José Martí (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 28 de enero de 2003).

estudios, viejas y nuevas lecturas, pretendo esbozar una rápida y apretada imagen del escritor Martí que yo, supremamente, valoro.

Obra total

Doy primero una visión de la totalidad de su obra, ayudada por ese otro gran cubano que fue Roberto Fernández Retamar: para él, la obra escrita de Martí es, a primera vista, paradójica. Porque este gigante de la escritura no publicó libro alguno: solo opúsculos políticos y dos cuadernos de versos. A un amigo le dice en una carta, tratado sobre poesía: “usted sabe que no es mi espíritu muy dado a esos pacíficos y secundarios quehaceres” haciéndonos ver la aparente prevalecencia del guerrero sobre el poeta. En otro lugar también expresó una opinión desfavorable para las novelas vulgares, agregando “que apenas hay novela que no lo sea” que están concebidas por “escritores que escriben novelas porque no son capaces de escribir cosas más altas”. Y concluye Fernández Retamar: “creeríamos que estamos ante uno de los grandes espíritus ágrafos, como Sócrates”, es decir, grandes pensadores que prescindieron de la escritura.

Martí no rechaza la escritura, jerarquiza sus propias metas. Y él que estuvo dotado para una auténtica poligrafía puso por encima de su capacidad, sus compromisos de Apóstol. Paliemos estas opiniones conociendo que también manifestó que “decir es una manera de hacer”. Frente a esta manera de pensar es que podemos agrupar su obra total en los siguientes “géneros” o tipos de escritura:

a) Obra periodística, pero al respecto podrían replicarme que esta es una escritura extra-literaria. Lo entendemos. Pero la circunstancia en que Martí se encuentra, su férreo compromiso de acción liberadora de Cuba, lo llevan a propagar sus ideas de libe-

ración —sus “cosas más altas”—, por medio de crónicas que él llamó “cartas”, a través de 20 periódicos distintos a lo largo de su vida.

b) En segundo lugar escribió cartas a personas, a grupos, para exponer su ideario valiéndose de la mayor intimidad permisible, para conmover, para persuadir de un proyecto de lucha contra poderes de explotación, llámense España o Estados Unidos.

c) Después de estos, no es extraño que en tercer lugar figure la oratoria, sus discursos en los que apoyó su labor proselitista. Entonces, están claros los vínculos: el discurso se liga con la carta o ésta es un pequeño discurso; las crónicas escritas en forma de carta.

Géneros *utilitarios* todos, que se asientan en su propósito inmediato de *transmitir ideas*.

Dentro de lo literario propiamente dicho, José Martí escribió dramas, una sola novela y sus dos cuadernos de versos que sí publicó: el *Ismaelillo*, en 1882, *Versos sencillos*, en 1891, ambos sufragados por su propio peculio, siempre tan reducido, y dejó preparados los prólogos de sus otros dos poemarios que quedaron sin conocer: *Versos libres* y *Versos Cubanos*.

Martí y el modernismo

Modernismo es un concepto clave dentro de la historia de las letras latinoamericanas. Representa una serie de pasos de maduración, más que nada respecto de nuestra relación con los cauces y modelos españoles que siempre había mediado en la creación literaria. Ni siquiera la independencia política de las antiguas colonias, cortó el cordón umbilical que tuvo a las sociedades coloniales atadas a España y su cultura. El romanticismo, el costumbrismo se cultivaron

bajo la égida de Gustavo Adolfo Bécquer, de Juan Valera, de José Ma. De Pereda, de Fernán Caballero. Nuestro autor, Juan Montalvo, es un buen ejemplo de cuán fuerte puede ser la actitud autonomista, pero al mismo tiempo, cuán ligado se puede estar a unos usos de idioma, a una especie de conservadorismo lingüístico que podría interpretarse todavía como un signo de dependencia.

El modernismo rompió con los patrones españoles en materia de lengua y literatura. Desde México a Argentina, los escritores buscaron la renovación en temas y formas de escritura, primero desde una fuente francesa, después evolucionando hacia una expresión más propia. Injustamente, Rubén Darío ha concentrado en sí la figura del renovador, tal vez, porque muchos estudiosos se han limitado a repetir lo que él sostuvo refiriéndose a su famoso libro *Azul*, de 1888: “un movimiento literario que yo me di en crear”. Y ocurre que no es así. Que el modernismo nace de la pluma de una primera generación de escritores que crearon y publicaron desde 1875 a 1890 entre los cuales José Martí tiene un puesto sobresaliente.

¿En qué consistió ese trabajo? En una verdadera revolución formal que engalana el estilo a costa de mirar con nuevos ojos la realidad, siempre la realidad, por mucho que se sirva de alusiones mitológicas y apoyos en el simbolismo francés: fue tiempo del “azul simbólico, del oro como emblema de bondad, de refinamiento y exquisitez (la revista infantil de Martí se llamó *La edad de oro*), de la búsqueda de efectos melódicos y rítmicos en la frase, de la creación de neologismos derivados de lenguas extranjeras o por derivaciones nuevas de la lengua española”. Todo esto está en la prosa de José Martí. E insisto, en la prosa. Por tanto, la segunda falacia generalizada es que el modernismo nació en el verso.

Ya es hora de apreciar la prosa martiana, haciendo caso de su mismo apotegma: “El escritor ha de pintar como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores y no el otro”. De 1882 son estas líneas:

...Se oyó la misa de Beethoven místico que no cede en belleza a la Pasión de San Matero de Bach arrebatado. Y cuando la orquesta majestuosa rompió a tocar, con devoción filial, la música épica de Wagner, parecía que de cestos de fuego surgían aves blancas, y que ninfas ardientes, de cabellera suelta y brazos torneados, envueltas en jirones de nubes, cruzaba el aire oscuro y húmedo, montadas en el dorso de caballos de oro.

Nuestro autor tuvo una especial vocación de belleza. Sintonió con todas las artes. Su vida accidentada, llena de sufrimientos personales, de constantes desplazamientos —de España, México, Guatemala, Venezuela, Estados Unidos—, de los cuales iba frustrando el anhelo de instalar un hogar, por lo que vivió atormentado por un matrimonio roto, no lo amarga como para privilegiar el dolor en su escritura soslayando el canto a la vida y a la belleza. No. Al contrario, su mirada siempre fue recogiendo lo hermoso de naturaleza, arte, conducta humana. Y para él fue útil todo el colorido, los ritmos musicales y la pasión modernista, en una realimentación mutua entre el autor y el estilo.

Mucho, muchísimo más podría decir de la prosa modernista martiana. Celebro por encima de tanto texto bello, su crónica producto del conocimiento del escritor Oscar Wilde, visitante en Nueva York, y el cuento infantil “La muñeca negra” que está integrado a *La edad de Oro*.

Martí y la poesía

Como prólogo a *Versos sencillos* (1891), el autor sostiene: “Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados... Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como

porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava. El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas”. Luego de esa especie de poética agrega una confesión: ...me han salido como las lágrimas que salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida”. Y el libro empieza precisamente con un poema titulado “Mi poesía” en que amplía su poética personal en una intensa alegoría donde humaniza a la poesía para entablar una relación de hondo amor con ella: “yo protesto que mimo a mi poesía/ jamás en sus vagares la interrumpo/ ni de su ausencia larga me impaciento/”. Poesía fiera, dura, que oprime, que hace sufrir, pero de la que dice el poeta rendido: “Yo en todo la obedezco, yo no esquivo/ esos padecimientos, yo le cubro/ de unos besos que lloran, sus dos blancas/ manos que así me acabarán la vida”

Martí fue un fácil versificador, se le dio el don de enlazar en líneas armónicas su decir, desde muy joven. Se sabe que escribía desde los 15 años esta clase de textos, pero si se cuentan, sus poemas son pocos en comparación con lo múltiple de su prosa. Ya conocimos que superpuso su necesidad de transmitir sobre su necesidad de decir, sin embargo, quien dijo

Yo, ¡qué más! Cual de un crimen ignorado
sufro, cuando no viene, yo no tengo
otro amor en el mundo ¡oh mi poesía!

Tiene claro qué es lo que está postergando, al seguir sus terribles y demandantes compromisos.

Con la creación de poesía le ocurrió como con sus afectos más cercanos. alguna biografía revela que el matrimonio de José Martí no funcionó porque su esposa no pudo adaptarse a la azarosa existencia de un revolucionario. Martí estuvo solo la mayor parte

de sus años, pese a que tenía una mujer a la que amaba y un hijo adorado, aquel niño que inspiró el “Ismaelillo”. Familia rota, veta literaria sofocada: he allí los signos del apóstol, del futuro mártir.

La ausencia del hijo, aquel inmortalizado en la mayor simbología

Él para mí es corona,
almohada, espuela
(“El príncipe enano”)

Fue el mayor dolor de Martí:

No es, no, la luz del día
La que me llama
Sino tus manecitas
En mi almohada,
Me hablan de que estás lejos
Locuras me hablan”

En *Versos libres* con piezas que se conocieron en periódicos pero que el autor nunca alcanzó a ver publicados en su conjunto, está incluido uno de sus poemas más famosos: “La niña de Guatemala” que es producto de una experiencia cercana, recoge la historia de una joven que admiró al profesor Martí durante su estancia en Guatemala y luego de la cual él viajó a México para casarse con la cubana Carmen Zayas, Es cierto entonces que

Ella dio al desmemoriado
Una almohadilla de olor,
Él volvió, volvió casado,
Ella se murió de amor

Sin embargo, están fundidos en el poema mínimos rasgos biográficos con los hilos de la imaginación poética que culpabilizan al enamorado e insinúan un suicidio.

En todo caso, para sintetizar la audacia de intentar una aproximación a la obra literaria de este autor enorme, en 15 minutos, afirmo que José Martí representa un caso único en la cultura de Latinoamérica. En él se combinaron y armonizaron los rasgos del gran ser humano, con los del valiosísimo escritor. La capacidad del poeta, el pensamiento del filósofo, la acendrada personalidad moral, el don de la palabra persuasiva, la sólida y vasta formación intelectual, son cualidades que lo mantendrán siempre vivo y claro en el horizonte de nuestra cultura.

DE ALBARDAS, BACÍAS Y OTRAS NONADAS EN *DON QUIJOTE DE LA MANCHA**

Me acerco con pie cauto a la magna obra de la lengua española. Está demás decir, pero lo digo, que con respeto y reverencia. Al mismo tiempo y luego de años de tratar con sus páginas, me ha dado por ponerme más abierta, menos tensa frente a su enorme contenido. Creo que he ganado en familiaridad con sus grandes significados, que participo de los afanes lúdicos de su creador y le sigo la constante invitación a la risa. Sin embargo, en algunas lecturas fui ganada por la melancolía del caballero más que por su heroicidad, por su cavilosa palabra que por sus sueños enamorados.

De la mano de Ángel Rosenblat —y cualquier estudioso sabe cuán aguda y precisa es su mirada respecto de la lengua que usa Cervantes— vi que los confines se tocan en *Don Quijote de la Mancha* y así como dan abrigo a los puntales del realismo, también acogen los desafueros hiperrealistas herederos de los libros que la novela de Cervantes combate: los de caballería. Y si cuando se lee, toda la enciclopedia personal se moviliza, en una de las tantas lecturas subjetivas de *Don Quijote* a mí se me movió por dentro la observación de las pequeñas realidades. Dentro de los recintos de la Universidad Técnica Particular de Loja, cabe mencionar a quien me iluminó para mirar las que laten como guijarros de oro —valga la antinomia valorativa de este símil— porque fue un lojano de enorme signifi-

* Conferencia-conversatorio realizado en Quito, el miércoles 16 de noviembre de 2016 en la sede de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL).

cación en la literatura ecuatoriana: se trata de Pablo Palacio. Fue en su novela *Débora* donde se puso a la búsqueda de “las pequeñas realidades” cuando dijo:

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades por inútiles, pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida.¹⁴⁶

De allí que me resultan tan atractivas las nonadas (cosas de insignificante valor) porque ellas encierran el casi mudo lenguaje de los tiempos, representan esas piedrezuelas del camino de los siglos que vistas con mirada de arqueólogo retratan las edades y los niveles de civilización que se levantan sobre ellas.

¿Acaso lo llamado insignificante es una categoría de representación? ¿Tal vez el asumir la lucha humana como el constante ejercicio de comprender y de representar es una inextricable dialéctica de consumo y producción de signos, que en el caso de los lingüísticos nos arroja, indefectiblemente al encuentro con Cervantes? Y cuando constatamos leyendo *Don Quijote de la Mancha* que casi toda la dimensión de lo vivible y lo imaginable cupo en él, podemos darnos el lujo —luego de la recepción de lo grande— de reparar en lo pequeño. Lo heroico se impone por su propio peso. Las nonadas sostienen el edificio del sentido con ladrillos casi invisibles.

Veamos algunos hitos

Los objetos en que se apoya don Quijote para armarse caballero impacientan al lector de nuestros días, pero si seguimos en detalle

¹⁴⁶ Pablo Palacio, *Obras completas* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1996), p. 89.

—al ritmo de una cámara lenta con una voz en *off* que vaya mencionando la adhesión de cada pieza al cuerpo del caballero, conseguimos un árbol de sentidos: celada de encaje, morrión, visera, peto, espaldar, quixot (parte del arnés que cubre el muslo), grebas, lanza, espada, adarga, daga dentro de su correspondiente tahalí, todo ello sobre un vestido de la época que integra jubón, greguescos, medias, borceguíes, con herreruelo o el mantón de escarlata que echaron sobre sus hombros las doncellas de los duques, tenemos caballero presentado por el inventario de sus prendas más usuales.

¿Qué el hábito no hace al monje? En este caso no puede cumplirse el refrán porque nuestro personaje ajusta su apariencia a la indispensable indumentaria de un caballero andante. El hábito lo muestra de cuerpo entero —aunque sea para la extrañeza de todos—, lo identifica en su labor, lo determina en su conducta —una justa en el palacio de los Duques, dos sonados combates tanto para ganar como para perder—, aunque en verdad sea para que en el efecto humorístico de su aparición, entorpezca sus movimientos y suene a un montón de hierros viejos

La distancia temporal con la que hoy leemos *Don Quijote* explica la cantidad de ocasiones en que los objetos de la ficción han desaparecido del uso manual y por ende, del lingüístico. En el caso del célebre capítulo XXI que ilustra el caso del yelmo del Mambrino es obvio lo que enuncio: tanto yelmo, almete como bacía de azófar son cosas huidas de la cotidianeidad pero que remarcan el espíritu de este seguimiento: de lo nimio se yerguen también los asuntos “caballerescos”. El yelmo del rey moro Mambrino ya había sido objeto simbólico en *Orlando furioso*, de Ariosto, figura en la imaginación lectora de Alonso Quijano que identifica cuando ver refulgir una bacía en la cabeza de un barbero. Emerge del suceso el habitual choque entre la mirada transformadora del caballero y la realidad vista tanto por Sancho como por el narrador, la bacía, herramienta de una profesión humilde de quien funciona como



La bacía de Don Quijote

sangrador y barbero al mismo tiempo (¿acaso oficio del modesto padre de Cervantes?).

La bacía, jofaina, lavacara de latón, con un recorte para acomodarla bajo el cuello del cliente volteada sobre la cabeza de don Quijote se convierte en yelmo; su brillo, la hace de oro, y como le queda grande él decide que será reajustada cuando encuentre el primer artesano en el camino. Objeto signifiante de los dos contrastes mayores de la novela: heroicidad en la mente, labor humilde... síntesis de las caras de la vida en el futuro baciuelmo, de los capítulos IXLIV y IXLV.

Discusión sobre las enjalmas

Una vez alojados en la venta de Juan Palomeque por segunda vez, en ese largo paréntesis situacional aparentemente paralela a la andante caballería – quiero decir, personaje detenido, separado de los caminos españoles que son su espacio natural– en la estratégica dramatúrgica del ingreso de tantos personajes que se van sumando a un auténtico microcosmos, llegará el barbero desposeído de enjalma y bacía (*sobrebarbero* lo llama el narrador para distinguirlo de Maese Nicolás). Su reclamo es justo: que le devuelvan sus bienes. Pero la posición de don Quijote también lo es: según las leyes de caballería él ejerció su derecho a despojar a un enemigo vencido.

No le corresponde a la encumbrada caballería discutir por unas simples enjalmas o montura de un asno. ¿Serán tales o jaeces de caballo? Esta polémica es de menor rango en cuanto al grado de representación. Mientras el reparo barberil corresponde al plano de la realidad –su instrumento es bacía, no yelmo– corroborado por el silencioso asentimiento del grupo que asiste a la discusión; y por el juego verbal de Maese Nicolás: “aunque es yelmo no es yelmo entero”, el segundo choque perspectivista es manejado desde el interés mundano de Sancho.

Base de esta novela es el muestreo de un mundo real y posible. Luengos son los estudios que corroboran los vínculos abiertos por *El Lazarillo de Tormes* respecto del realismo vocacional de la novela española. La otra cara de ese realismo la pone la mente transformadora de don Quijote de tal manera que el mundo narrado se completa con la potencia humana de imaginar. Don Quijote trastrueca todo lo que mira cuando se le dispara el gatillo de la caballería (que no cuando encuentra problemática humana que puede ver como hombre sabio), por eso es bueno recordar el trabajo de Mercedes Alcalá Galán que nos hace ver cómo la transformación privada de una mente se hace transformación pública en la segunda parte de la

novela, cuando los Duques levantan el entramado que nos permitirá asistir —en una realidad aunque fuera de cartón— a los paisajes y criaturas de la fantasía. Ese mundo funcionará “como un espejo que refleja el reflejo de otro”.¹⁴⁷

El asunto es que la mente de Sancho no funciona así. Sancho no está loco. Sin embargo, en cantidad de ocasiones es persuadido por su amo. Él tomó albardas, le dicen luego que son jaeces. La dinámica de la representación trastrocada lo alcanza, lo suspende a ratos de la real realidad. Mientras el grupo complota para meterlo en el juego que supone acompañar al Quijote en sus alardes, Sancho intenta sacar partido. Que diga el caballero, experto en esas lides qué es cada cosa. Que solo su palabra valga es una salida honrosa y humorística.

Objetos más que personas

Ya se estará pensando que tengo en la mira los objetos, las cosas que siempre estarán presentes en el escenario de la representación. Apoyadas en ellos, las personas pasamos sobre la faz de la tierra. A ratos el lector atento de esta novela tiene que esforzarse por imaginar una existencia de reducciones materiales (por muy rico en términos económicos que se haya sido), en la cual los hábitos fueron radicalmente diferentes a los nuestros (la larga estancia en la venta donde confluyen caballeros, damas y gente simple, sin medidas fundamentales de aseo, sin privacidad, con cocina básica y camas compartidas, nos llena de asombro).

¹⁴⁷ Mercedes Alcalá Galán, “El mundo de los objetos en *Don Quijote*, espejos, libros y espacios en la poética cervantina”, 2010. En http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_009.pdf

En vida sin agua corrida, con luz y calor de chimeneas y candiles, con dietas alimenticias que —según Pedro Plascencia— resultaban magras y mal nutrientes, la posesión, más todavía, el atesoramiento del objeto libro resulta un desafío total, un motivo de locura, al menos para la clase social del hidalgo empobrecido.

Sin embargo, desde que Gutenberg inventó la imprenta (hacia 1440) el libro se había ido abriendo paso entre los objetos humanos, la alfabetización gradual de la gente también influía en que hubiera material para leer y propagar ideas. El libro de entretenimiento es una realidad instalada cuando hay novelas de caballería, pastoriles y sentimentales como materia para el ocio.

Lo cierto es que el primer objeto significativo al empezar la misma novela de Cervantes es el libro, la enorme biblioteca del hidalgo Quijano que tiene según datos que cambian en la historia hasta “300 cuerpos” que le habían llevado a mermar su hacienda en materia de “hanegas de tierra”. Arrancamos por tanto con “el loco de los libros”, con la cifra clave de las cosas de honda significación: la posesión de libros para el protagonista representa el vehículo de transformación de la realidad, más bien hacia una suprarrealidad. Hay que considerar que la importancia del libro viene de antaño, cuando provenía de la mano laboriosa de los copistas, cuando nadie dudaba de que la lectura de las páginas de la Biblia y de los textos de los Padres de la Iglesia hiciera bien al alma. Con los libros de caballería se trataba de libros de entretenimiento, aquellos que para un Jorge de Burgos —personaje de *El nombre de la rosa*— habrían sido motivo de escándalo y de aislamiento en el rincón más oscuro de la biblioteca de la abadía benedictina —incorporarlos a la rutina significó “una enorme revolución para la vida cotidiana”, al decir de Mercedes Alcalá Galán.

Y aquellos son lo que valora Don Quijote, más todavía, su medio de conversión de hidalgo en caballero, de viejo retirado

en héroe, de solitario en enamorado. Por eso, vale detenerse en el celeberrimo capítulo del donoso escrutinio —una vez que ha terminado el “protoquijote” con su alicaído primer retorno— y asistir al “juicio sobre los libros” que desarrollan el cura y el barbero. ¿Qué los libros hacen bien y hacen mal?, parecería ser la mira que se ponen los dos jueces. La medida del juicio es el efecto de la lectura en don Quijote.

Los libros traen el mundo de lo maravilloso al igual que la mirada del personaje. Reinaldos de Montalván es tan real como el caballero de los espejos, los castillos por los que transitan los caballeros en el reino de Trapisonda son tan majestuosos como la venta de Juan Palomeque.

Como todos sabemos, ese escrutinio es de exquisito sabor literario porque plantea la medida del juicio sereno de un Cervantes que lo ha leído todo, que escribe una aparente invectiva contra los libros de caballería pero que identifica la matriz nutricia de la ficción que le dará a la humanidad su libro, raíz de una narrativa que se *desata* (y lo digo con la palabra del texto que comento) hacia toda la historia de la novela como género literario. El cura y el barbero no responden con aires de inquisidores a la revisión de la biblioteca sino con un “ensayo conversado en forma de auto de fe doméstico, una especie de teatro del Santo Oficio. Irónicamente la apariencia de juicio condenatorio de los libros será a la vez, y más decisivamente, una charla improvisada entre amigos sobre los libros”.¹⁴⁸

Es que Cervantes no podía condenar los libros a los que debe su propio descubrimiento del poder de la ficción y sus alcances, por eso el escrutinio resulta un acto de mayoritaria absolución “como si la ironía empezase a rendir más allá del guiño o la burla zumbona” agrega Jordi Gracia, es decir, operando la torcedura de la intención al sostener una idea contraria a la aparente. Los libros de Alonso

¹⁴⁸ Jordi Gracia, *Miguel de Cervantes: la conquista de la ironía* (Madrid: Taurus, 2016).

Quijano son valiosos, enseñan y deleitan a la vez —esta es la meta horaciana en la que creía el Renacimiento—. En el caso del *Amadís de Gaula*, por ejemplo —libro modelo del género, la reacción crítica es diferente: salvación al modelo, condena eterna a las imitaciones. Y esos lectores mínimamente educados son capaces de una revisión en la que cabe la emoción de quien conversa sobre libros disfrutados, con criterios de lectores inteligentes, pero no académicos, sensibles, pero no alambicados: *La Galatea*, promete; la *Diana*, también es modelo de género y tiene prosa más valiosa que verso— ¿Por qué calló Cervantes sobre la *Arcadia*, de Lope de Vega que es de 1598? ¿Ya estaba instalada entre ellos su gran enemistad?

Lo cierto es que el libro, tesoro de diferentes clases de saber, en el capítulo VI es el de ficción, aquel que no requiere de doctos juicios para ser gustado y aprobado, que es la materia principal del gozo privado y de cuya carne crecerá, precisamente el que Cervantes va construyendo página a página y con los dedos manchados de tinta.

Personajes lectores

Ocurre que varios han leído novelas de entretenimiento, la reunión en la venta se abre precisamente con la lectura en voz alta de *El curioso impertinente*. Pero en lo relativo a la caballería con Dorotea encontramos un exquisito caso de lectora porque asume sin dificultad el papel de princesa Micomicona al calor de sus lecturas y de las instrucciones del barbero. Dentro del lenguaje apropiado y bajo el código de la caballería ella pide un servicio a Don Quijote y le es concedido sin vacilaciones. Atado queda el Quijote a esa promesa.

Fructífera ha sido la labor de Gutenberg porque siempre hay lectores en el camino del *Quijote*. Cuando cercado por sus amigos y los cuadrilleros de la Santa Hermandad marchan hacia su aldea,

aparece en el camino el canónigo de Toledo, personaje que nunca pierde el comportamiento propio de su rango eclesiástico. La conversación con él saca a la luz, otra vez, dobles y mandobles contra las novelas de caballería: por acusada inutilidad; tal vez solo se le conceda el mérito de causar placer mas no el de enseñar y ese quiebre de la máxima horaciana, la invalida.

Sin embargo, soltado don Quijote de sus amarras y sentado junto a sus captores en amena tertulia, vendrá otro de sus célebres discursos defensivos —tal vez el más preciso por breve— según el cual, las novelas de caballería causan “gusto y maravilla a cualquiera que la leyere”. Y lo mejor: “destierran la melancolía del que tuviese y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala”. Por último, esos libros parecen ser escuela de virtudes porque don Quijote se reconoce “valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de pasiones, de encantos...”. Esta intervención remata las vacilaciones del canónigo, detractor aparente de unos libros, cuya naturaleza está imitando porque confiesa que tiene avanzadas 150 páginas de uno que se encuentra escribiendo.

Si en la gran novela de Cervantes, todo ocurre a partir de libros, una publicación más dará el giro creativo fundamental de la Segunda parte, giro que convierte a algunos personajes en lectores de la Primera. Si nuestro autor requería de una llave de pasmosa originalidad para continuar su tarea de escribir, la encontró genialmente. Y abrió un círculo infinito —que no se ha detenido hasta hoy— en la significación de la actividad de leer.

Lectores de la Segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*

Siguiéndole la pista al libro como objeto clave de esta novela, desde que aparece Sansón Carrasco en el capítulo II de la Segunda parte, damos con la magnífica decisión cervantina que alimentará toda la continuación de su historia: el convertir a sus personajes en seres “leídos” por sus coetáneos. Y ese primer lector, “socarrón” por principal seña, ingresa a manipular la realidad-ficción de esta parte, a costa de la ficción-realidad de la Primera parte.

Circulan, según informa el bachiller, 12.000 ejemplares de *El ingenioso hidalgo*, y el dato es hiperbólico y a base de él se elucubra y discute. La lógica escolástica del bachiller emplea “el método de *similia similibus*, “curar algo con su semejante” —método favorito de la medicina escolástica, por cierto—, y, en consecuencia, se disfrazará de caballero andante”.¹⁴⁹ El narrador —que sigue siendo Cide Hamete Benengeli— levanta un teatro con numerosos actores, cuya actuación está conducida por el conocimiento de la Primera parte.

Pero esta no es la única óptica para que sigan aflorando los libros. Se da cabida también a una especie de sátira contra los libros inútiles cuando el primo de Basilio —luego de las frustradas bodas de Camacho— acompaña a don Quijote a la cueva de Montesinos. El sabroso diálogo sobre la actividad de tal “humanista” explora un rumbo que la historia ha tomado con abundancia: la de los libros fallidos. El primo es dado a publicar —dar a la estampa— *el libro de las libreas* (catálogo de 703 libreas para el escogimiento de los señores de las casas nobiliarias), *el Ovidio español* (enciclopedia de monumentos y nombres geográficos), el Suplemento a *Virgilio Polidoro* (que recoge el origen de las más peregrinas cosas como quién fue

¹⁴⁹ Juan Bautista Avallé-Arce, “El bachiller Sansón Carrasco”, 1995. En http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_04.pdf

el primero que tuvo catarro en el mundo). ¿Ya el objeto libro es indispensable para la humanidad? ¿En 120 años a partir de Gutenberg, hay mercado y negocio del libro? A juzgar por el quehacer del primo humanista, sí, tanto que Sancho se da cuenta y le toma el pelo con la pregunta de que si acaso Adán habrá sido el primer hombre en rascarse la cabeza.

La conclusión de don Quijote es de serena sabiduría, como tantas otras: “hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento y a la memoria”. Traslado sus palabras a la clase de libros que recogen esas inútiles cosas.

El encuentro con la bella cazadora abre el largo paréntesis de la estancia en el castillo de los duques. ¿De dónde emana tanta capacidad de embromar y representar a lo largo de los ricos pasajes dentro de este tramo de historia que levantará un teatro dirigido al pasatiempo y el donaire? ¿De haber leído la Primera parte de *El ingenioso hidalgo*! Ociosos y linajudos lectores que deciden valerse de la pareja andante para llenar sus vacíos veraniegos. Como si fueran bufones privados, don Quijote y Sancho son arrastrados a una ficción dentro de la ficción y vuelan por los aires, desencantan a damas barbadas, gobiernan ínsulas. Los duques operan como prolongadores de la parodia dentro de un acto de maravilla literaria que solo la posteridad ha podido evaluar en su gigantesca contribución con “desatar la novela” en la más adelantada contemporaneidad.

De aquí en adelante, el camino también será abonado por más lectores. El libro, este libro preciso, parece haberse anclado para transformar la vida de la gente, para operar como dispositivo de imaginación y de contaminación de la realidad. Apréciase al respecto el arte de manos cervantino para bombardear el camino del imitador Avellaneda, del capítulo LIX en adelante. El primer signo aparece cuando abandonado el castillo de los duques marchan hacia Zaragoza y detenidos en una posada del camino, don Quijote escu-

cha una conversación valorizadora de la Segunda parte de la novela de la que él es protagonista. La teoría literaria ha ido identificando los usos narrativos que estaba engendrando el gran esfuerzo de la narratividad que perseguía dar sensación de hechos simultáneos. Aquí, con una diaphanidad de envidia, Cervantes hace malabares con los tiempos y encontramos a un personaje contando verbalmente lo que acaba de acaecer en la ficción —en encantamiento de Dulcinea, por ejemplo— para contradecir los embustes que contiene el libro imitador del que no dejará de hablarse hasta el final.

La suprema argucia se dará cuando Alvaro de Tarfe, personaje de Avellaneda sea arrinconado y obligado a aceptar su bastardía literaria en un documento legal, allá por el capítulo LXXII.

Creo que en esta elección —de las infinitas que le suponen a un narrador componer una novela— Cervantes lleva el objeto libro a la cumbre de sus capacidades de objeto de arte y cultura: es medio de representación, ingresa a la vida concreta como entretenimiento, enseñanza y simbolización; al desprevenido lector, engaña; al ágil y dialogante, revela y completa. Libro fetiche, libro caja de Pandora, libro que abre cuevas con otra clase de mundos.

Como se ha dicho, esta novela es un monumento a la ironía. Me apego a la convicción de Jordi Gracia quien ve que desde el momento en que don Quijote defiende al muchacho Andrés ya se fragua un doble camino para la novela: la acción benefactora del liberador y su absoluta falta de malicia respecto del cumplimiento de la palabra dada por Juan Haldudo. La duplicidad irónica también saca su rostro en el discurso de la Edad dorada y desde entonces la operación a que convoca la novela será pensar y reír, reír y pensar.

Por eso, porque todas las cosas tienen un doble rostro en esta novela, porque la semántica dual es el resultado de la ironía que aquí es flagrante, colosal, es que de albardas, pasé a bacías y de bacías pasé a libros, objetos todos de imponderable valor en la ficción, más que nada estos últimos que jamás podrían estar escondidos bajo el

genérico de nonada. La insignificancia no tiene puesto en la gran novela *Don Quijote de la Mancha*, o más todavía, lo que en realidad podría tener escaso valor, bajo la pluma de Cervantes agiganta su valor y su sentido.

Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes. “El mundo de los objetos en Don Quijote, espejos, libros y espacios en la poética cervantina”. En http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_009.pdf
- De Avalle-Arce, Juan Bautista. “El bachiller Sansón Carrasco”. En http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_04.pdf
- Gracia, Jordi. *Miguel de Cervantes, la conquista de la ironía* (Madrid: Taurus, 2016).
- Palacio, Pablo. *Obras completas* (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1996).

“FINJAMOS QUE SOY FELIZ”: RECADO DE SOR JUANA A JUAN LEÓN MERA*

Cualquier libro que se precie de hacer un buen pronunciamiento sobre la obra de la gran poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, menciona a nuestro polígrafo ecuatoriano Juan León Mera (Ambato, 1832-1894) como uno de sus estudiosos. Resulta obligatorio recalar en *Las trampas de la fe* (1982), de Octavio Paz porque puso un tajo en el antes y el después de los criterios con que se venía tratando la obra de la monja mexicana. Paz, por tanto, tenía que aludir a, *Obras selectas de la célebre monja de Méjico Sor Juana Inés de la Cruz precedidas de su biografía y juicio crítico sobre todas sus producciones* (1873), publicado en Quito, bajo el sello de Imprenta Nacional.

Yo venía de leer muchas de esas referencias hasta que un gesto de amistad me puso en las manos la genuina y única edición del libro de Mera que ostenta un estudio introductorio, una selección de poemas, el fragmento de una pieza de teatro y toda la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (publicada el 1 de marzo de 1692), antecedida de la breve carta del obispo de Puebla, que se enmascaró en un seudónimo femenino.

Entre los años de publicación de la obra completa de Sor Juana, en España, en tres tomos que van de 1689 a 1700 (y que consiguieron varias reimpressiones), la muerte de la poeta en 1695 y el tiempo de Juan León Mera median más de 150 años; periodo de la postergación y olvido de la monja, años en que la incomprensión

* Discurso de ingreso a la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL), marzo de 2015.

y el daño que le infligieron ciertos hechos y estudios, arrastraron consigo la imagen enorme de su talento y la importancia de su obra. Don Juan León tuvo acceso a la tercera reimpresión de las *Obras Completas*, la de 1709 del primer tomo, los otros de 1715, que según su testimonio eran muy descuidados y llenos de fallas.

Debe enorgullecernos a los ecuatorianos que un compatriota haya tenido la sensibilidad y la inteligencia suficientes para captar cuánto tesoro literario se estaba perdiendo el mundo lector ecuatoriano al haber bajado un velo sobre las luces de la poesía sorjuanesca. Y quién sabe en cuántas noches y con qué pocos medios emprendió su honesta y fiel actividad: sacar del olvido, al menos para su contorno, a la estrella de la poesía mexicana de la colonia, al talento único y señero de nuestros lares, a quien junto con Rubén Darío, llenaría el firmamento lírico de nuestra lengua en América Latina hasta el siglo XX.

A quién haya leído la *Ojeada histórico-crítica de la literatura ecuatoriana* (1868) libro clave de valoración literaria en el Ecuador, el tono y los puntos de vista de Mera le resultarán conocidos. El polígrafo entremezcla las miras de quien ha equilibrado los grandes metarrelatos de la Ilustración con un profundo catolicismo, está convencido de que de la armonización de los principios de libertad, igualdad y fraternidad brotará el equilibrio social siempre y cuando se respete que la Iglesia Católica debe tener un puesto en ese entramado para civilizar a los pueblos y salvar el alma inmortal. Cree que la capacidad de poetizar es un don de Dios. Desde esas ópticas aborda el comentario de lo que conoce sobre Sor Juana.

Idea de apertura

Cuando le dedicó un capítulo a la poeta Dolores Veintimilla de Galindo, en la *Ojeada histórico-crítica*, don Juan León dijo poco de los poemas que escribió la romántica quiteña y mucho sobre la edu-

cación de la mujer ecuatoriana en la época, es decir, superpuso a su mirada de analista literario la inquietud que tenía sobre la suerte del sexo femenino en la segunda mitad del siglo XIX. En esta ocasión, el autor arranca precisamente del desmedro que, injustamente se hace a las mujeres y reconoce que su puesto está junto a un “compañero” y no a un “señor y dueño”, idea de preámbulo perfecto que va a demostrar a base de comentar vida y obra de quien “honró a su patria”.

¿Cómo así Sor Juana?

El ambateño se apoya en tres fuentes para escribir sobre la poeta mexicana: en la *Historia de la literatura española* (1849), del anglo-americano George Ticknor, real especialista en literatura de la península y a quien se le atribuye la designación de Siglo de Oro al período nuclear de producción de España, profesor de Oxford y gran viajante, quien incluyó la obra de Sor Juana, como de tantos otros, en los estudios españoles.

A más de la biografía del padre de Callejas —publicada en 1700, muy cerca de la muerte de la monja por el jesuita amigo— Mera conoce, como era indispensable, los tres tomos de las *Obras Completas* de la monja.

¿Qué sintonía espiritual hubo entre nuestro literato y Sor Juana en los años previos a 1873, año de la publicación de *Obras selectas*, en Quito?, ¿cómo consiguió estas tres fuentes en un medio que, como él mismo lo manifiesta, es difícil tener acceso a libros impresos en España? Consideremos que para entonces, Mera tiene 6 libros publicados (el Himno Nacional entre ellos) y no ha llegado todavía a esa clarinada de su amplitud literaria que es la novela *Cumandá* (1889). Creo que tuvo que tomarse muchas jornadas entre leer a plenitud sus fuentes y volcar sus impresiones en su propio trabajo. Hombre de criterios propios, emprendió el comentario de la obra

de la poeta muy persuadido de sus valores porque estaba prevenido de que en su tiempo “la hipérbole fue condición precisa del elogio, y éste se había abaratado por completo en el mercado de las letras castellanas”. Simpatizo profundamente con Mera cuando leo citas como esta, porque me hacen reparar en ciertos vicios permanentes, en lo que parece ser crítica literaria en el Ecuador.

En enfoque clave: ¿mujer, feminidad?

Juan León Mera se introduce, sin sospecharlo siquiera, en los entretijos del terreno que permitiría hoy la discusión sobre la constitución del género en los seres humanos. Su mirada que viene del romanticismo es ambigua y vacilante. En sus propios poemas cantó “al ángel del hogar”, es decir, a la *fém*ina sujeta a las tareas que la tradición le ha impuesto, pero cuando se encuentra con mujeres con inclinaciones estéticas, se detiene y duda. Respecto de Dolores Veintimilla rechazó su suicidio y lo atribuyó a la falta de sólidos valores cristianos que habrían provenido de la adecuada educación. Pasó raudo sobre los versos de la quiteña y porque no dijo mucho de ellos, prefirió razonar y proponer educar al sexo femenino, tan al margen de un proyecto educativo nacional.

La poesía de Sor Juana lo atrae poderosamente, pero cree que, en su caso, “el sexo sirvió en cierta manera a las letras, no estas al sexo”. Como hace una aproximación biografista a la obra es natural que se lance a elucubraciones sobre la extrañeza que siempre produce esta “*fén*ix de los ingenios” mexicana. Para Mera, Sor Juana tiene un montón de cualidades: su talento innato, su aprovechamiento del tiempo dedicándolo al estudio, su apasionamiento —a cada paso se advierte la afabilidad de su comprensión— por ejemplo, no tiene ninguna palabra de crítica sobre el deseo de la joven de ir

a la universidad vestida de hombre, solo marca que sobrellevó “este imposible” leyendo muchos libros.

Donde más se empantana nuestro estudioso es en las causas del poderoso verso amatorio de la poeta. Fiel a la teoría del reflejo, Mera lee los poemas desde un simplismo que solo puede atribuirse a su época. Me corrijo: soy injusta si digo simplismo. Pero las cosas en la vida no son claramente duales: la lucha cuerpo- espíritu o libertad versus encerramiento. Poeta que escribe sobre amor tiene que haber amado, es el axioma que podría reducir la lectura de cualquier discurso lírico; y como Sor Juana ingresó al convento a los 21 años y fue una monja cumplida y obediente de su norma, no le queda más a Mera que deducir intensos romances juveniles, decepciones precoces, dolores de abandono y ausencia.

Pero eso sí, está convencido de que no ingresó al convento por devoción o vocación religiosa porque “el ascetismo no es para todos” y la elocuencia lírica de Sor Juana no va dirigida precisamente hacia el cielo y sus consuelos.

Entonces se pregunta Mera, ¿de dónde tanto verso encendido, tanta palabra consagratoria de los juegos activos y destructores del amor? Y se responde, de la experiencia porque, he aquí lo grave: “la naturaleza moral de las mujeres es la misma” y sostiene que ya sea Safo, Eloísa o esa voz que se despeña por los desbarrancaderos de la pasión, que es y no es Sor Juana al mismo tiempo, respondan a una idéntica “naturaleza moral” que comprendo como la “esencia femenina”, ese imponderable que la tradición extrae de fisiología y designios divinos y a la que se ha dado la responsabilidad de sostener el mundo desde el ámbito doméstico.

No se necesita leer la biografía del Padre Calleja para concluir que Sor Juana nunca deseó casarse y formar una familia. Lo dice ella con absoluta claridad en su texto medular *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Pero Mera, fiel a su dogmatismo católico elucubra que

la vocación la pone Dios en el alma y es el ser humano quien la obedece o no. ¿Qué vocación le puso Dios a Sor Juana, la de monja de claustro o la de poeta? Vacila nuestro analista porque halla difícil conciliar la disciplina del convento con los estudios a los que Sor Juana se quiere dedicar: Y que ingresó a su celda en pos de “solo la perfección de la vida ascética”. El análisis es errado porque nuestro polígrafo carece de datos y, principalmente, porque encuentra lo que quiere ver. No sabe que en ciertos conventos de la Nueva España se ingresa con una fuerte dote (que Sor Juana la obtuvo de un patrocinador), que de ello depende que las novicias y luego religiosas, cuenten con celda de varios compartimentos, criada incluida; que dentro de ellos podían tener algunos privilegios (bañera, cocineta, biblioteca, instrumentos musicales); que Sor Juana gozó de los favores o simpatías de sus prioras para dedicar muchas horas de sus jornadas a la escritura y estudio. Cuando su fama fue mayor, pudo recibir visitas en una sala, solamente dividida por una reja, y le fue habitual departir con escritores e intelectuales tonsurados o seglares. Los mismos virreyes la visitaban.

Hay que reparar en el tejido social de la sociedad virreinal del siglo XVII para entender las reglas del juego de su momento: una estructura rígida en torno de los virreyes y su corte, una flexibilidad de pensamiento en torno de las mutuas concesiones entre los pilares políticos, eclesiásticos y clasistas. Los valores del barroco se encarnaban en personas que estaban convencidas de los dogmas pero que al mismo tiempo sabían que la consigna barroca “vivamos, vivamos que pronto moriremos”, tenía razón.

En esa sociedad, no era un escándalo que una monja escribiera tan a menudo de temas profanos, más todavía, que fuera alentada con las voces de admiración y los encargos que recibía para nuevos poemas. Fue más grave escribir una interpretación de un sermón religioso, que todos los poemas que destilan intensidad amorosa. Y pese a que Mera tuvo los textos entre sus manos, no vio el conflicto.

Como ha sido siempre hasta que nuestro tiempo comprendió que la mujer no es un “otro” que se explica desde la inmanencia de un “uno” (y apelo en esta cita a las ideas filosóficas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*), se calificó de femenino todo lo que no cabía dentro del esquema que la cultura patriarcal había diseñado para el varón. Juan León Mera cae en esa comprensión y juzga “varonil a par que afectuoso” el corazón de la poeta (p. LXVII) y remata añadiendo que con “garbo masculino y señoril” supera las dificultades del arte y del pensamiento. Las geniales dotes intelectuales, la peculiaridad, el arrojo de una mujer del siglo XVII no podían ser entendidos sino como un apartamiento del sexo femenino.

La valoración de la poesía

Mera siente, intuye, valora a la poeta Sor Juana. Pese a sus prevenciones iniciales y a su largo discurrir sobre quién habrá provocado tal derroche de lírica en la autora, dado que cree que “el poeta es un templo vivo consagrado a los afectos y a las ilusiones” (p. XXXVI), no puede más que abandonarse al entusiasmo y encontrar las razones de su admiración. Y se aplica en una “defensa” partiendo de la paráfrasis del verso de Quintana que dice “Crimen fueron del tiempo y no de España” en mención de críticas al gobierno de las colonias, que Mera cambia por “Crimen fueron del tiempo y no de Juana” aludiendo a las dosis de culteranismo que encuentra en los poemas de la monja.

Mera lee desde su subjetividad y su oído, por eso elogia la imaginación de altura, la facilidad versificadora y percibe algo muy valioso, lo que él llama “una gravedad congénita” y eso es la voz de la inteligencia de la autora que no puede quedar afuera de ningún arrebato poético. Sor Juana escribe ideas líricas, desarrolla estruc-

turas argumentales, juegos antinómicos, analoga hechos con tesis. Es decir, hasta en sus más intensos exabruptos de amor se instala una carga conceptual que, para mi criterio, jamás ha desmerecido su poesía, y, al contrario, le ha dado ese tinte de genialidad que tiene.

El crítico se arroba ante la poesía amorosa de Sor Juana, talvez por eso, hace todos los intentos de suposición biográfica que impidan cualquier perturbación de la imagen moral de la escritora que admira; lee los versos de la sublime lira número 211, aquella de “Óyeme con los ojos”, se detiene luego en la imagen, tan repetida, de arrancarse del pecho el corazón doliente y se extasía en “Detente sombra de mi bien esquivo” para resaltar los méritos de intensidad y diversidad en el metro elegido (lira, romance, soneto).

Mera vio con buenos ojos la famosísima redondilla “Hombres necios que acusáis”, en la que encuentra una muestra del implacable sentido lógico y la tendencia a filosofar de la religiosa, sin quejarse del vúpulo que recibe su género de parte de la voz poética que arrinconaba los comportamientos masculinos respecto de la decencia de las mujeres.

El tiempo que ha pasado desde que Mera leyera a Sor Juana impone su impronta cuando hay que enterarse de las acusaciones de él a la poeta: le critica lo que él tacha de claudicación frente a la influencia de Góngora en la línea culterana de su poesía. Con esta observación me explico que haya dejado afuera de la selección de poemas que incluye en su edición de *Obras selectas*, el poema cumbre de Sor Juana, el único que ella declaró como hijo de su creación libre y propia, “El primero sueño”. El poema que hoy nos desafía, ese faetón lírico que cuenta la hazaña del alma por buscar el conocimiento o pasó inadvertido para Mera o le resultó enojosa lectura. Es tan significativo rechazar como quedarse en silencio.

Me hace falta precisión en esas críticas. No hay ningún apunte que rechace alguna imagen específica, una métrica, una sintaxis. Hoy sabemos que el símil caudal, por ejemplo, fue extendido por

la monja a diez o 12 versos de distancia entre los elementos sujetos a comparación. ¿Ese violento hipérbaton es un defecto gongorista? En nuestro tiempo apreciamos lo complejo dentro de la literatura porque estamos convencidos de que el arte es una dificultad adquirida.

A Mera no le gusta el tinte popular de algunas estrofas de la monja. Lo que en nuestros días constituye motivo de celebración: que ella haya tenido oído para percibir el habla del pueblo, que haya valorado hasta las lenguas autóctonas y deslizará esos *decires* en villancicos y comedias. Inmensidad visionaria de una mujer que miró hacia adelante y creyó en el mestizaje como expresión simbiótica de las culturas que se habían fusionado y estallaban en toda clase de mezclas en su contorno. Con esas audacias, Mera cree que Sor Juana “profana a un tiempo su propio talento y el asunto digno de veneración”: los villancicos son predominantemente religiosos.

Incluye nuestro autor la comedia *Los empeños de una casa* y cae en el error de contar la trama largamente. Comenta con brevedad la capacidad dramática pero también le reconoce errores.

El dilema de la respuesta a Sor Filotea de la Cruz

Desde el esquema binario que defendió que la lírica es para el sentimiento y la prosa para la racionalidad, Mera emprende una somerísima revisión de los dos textos de argumentación que nuestro autor conoce de autoría de Sor Juana y que problematizaron su vida. Tanto la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* son evaluadas con generalidades en las que identifica el talento, pero reprueba los gajes gongoristas de estilo. Cosa extraña: le parecen excesivas las citas en latín, cuando esa era la lengua consagrada de la iglesia y Sor Juana se estaba refiriendo a temas teológicos (por cierto, su gran

crimen) y vuelve a criticar los giros envolventes de los conceptos en lo que llama “la fuerza viril de su inteligencia”, para combatir el sermón del sacerdote jesuita Vieyra, pronunciado cuarenta años antes de la época en que Sor Juana, por recomendación de otros, salió a contraargumentar y rebatir.

Equilibrado luce Mera cuando no ve como una osadía impropia de una mujer contradecir a un célebre orador de la Iglesia con otra versión interpretativa del versículo que se comentaba en cada Jueves Santo: “Un mandato os doy: que os améis los unos a los otros”. Aprecia con elocuencia el refinado andamiaje que arma Sor Juana en contra del “pedantesco saber” del sacerdote portugués y cita con largueza ideas que le parecen luminosas.

Pero no capta nada de la tormenta que produjo la *Carta Atenagórica*, una de cuyas reacciones fue escribir la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. No tiene información contextual suficiente, es cierto, para entender la lucha de fuerzas clericales que se desarrolló en el contorno de la monja y la tomó a ella como ariete de ataque, utilizada por quien se escondía detrás del seudónimo de Sor Filotea, y que era Manuel Fernández de Santa Cruz, arzobispo de Puebla y visitante asiduo de la jerónima.

Me apego a la interpretación de Octavio Paz que ve en Sor Juana una víctima de la inquina entre Aguiar y Seijas, el arzobispo de la Nueva España, jesuita, y Fernández de Santa Cruz, dominico, rivalidad que recoge la vieja pugna de esas dos célebres órdenes. Si Sor Juana, instigada por el segundo redactaba una especie de superación interpretativa de un jesuita, ofendía de paso al primero. Y el texto que ella escribió como una operación intelectual privada, sin ánimo de publicación, fue dado a la imprenta sin su permiso y desató la ira de la máxima autoridad eclesiástica del virreinato.

Sin embargo, la *Respuesta a Sor Filotea* (y basta leer con atención la carta para descubrir que su autora sabe que se dirige a una persona enmascarada) entra en un juego de habilidades compositi-

vas entre desesperado y deslumbrador, porque combina dosis muy diferentes de saberes: primero hace autobiografía para convencer a la destinataria —ese obispo travestido en monja— de su pronta y natural inclinación por la escritura; luego pronuncia un elogio al conocimiento de todo cuánto hay que estudiar para llegar a la cumbre del saber, la teología; abre un abanico temático con filamentos hacia sí misma cuando advierte de las reacciones humanas ante el saber ajeno —y pone en el centro de este dilema al mismo Cristo— para ir hacia el frente de los ataques que recibió: ser intelectual y ser mujer; escribir desde la soledad de un convento, preparándose a solas por carecer de guía y compañeros. Con ello apuntala la necesidad de educar a las mujeres en un alegato que ha permitido la utilización del *episteme* equivocado al llamar a la autora, la primera feminista de América.

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* vuela tan alto en su poder argumentativo que es comparable a la hazaña lírica que se cristalizó en el poema “El primero sueño” —poema por cierto que la misma autora valora por encima de todo, cuando es el único que ella menciona con ese supremo arte de la modestia, al reconocerlo como un “papelillo” propio—. En los dos textos, epístola y poema, la monja mexicana sube los peldaños del saber de su época, en la carta para argumentar sobre libros, libertades, derechos, aprendizaje; en la enorme silva de 975 versos, para mostrar las ambiciones del alma, jamás contenta con lo que ha aprendido, en la intuición de cumbres oscuras y poderosas de sabiduría, presentidas aun dentro de sí misma.

Sor Juana le sigue el juego al malintencionado obispo, le contesta con infinito respeto y humildad pero da todas las pistas para que el lector comprenda la intervención de una mano ajena en esa publicación: “Pues así yo, señora mía, ya no me parecen imposibles los que puse al principio a vista de lo que me favorecéis; porque quien hizo imprimir la carta tan sin noticia mía, quien la intituló,

quien la costeó, quien la honró tanto, siendo del todo indigna por sí y por su autora...” (p 317). Pero don Juan León o no la comprendió o no le dio importancia a la batalla subterránea a la que sirve la carta. Al contrario, le da cierta razón a Sor Filotea, quien en una breve epístola previa a la *Carta Atenagórica*, reconviene a la autora por haberse dedicado en demasía a temas mundanos.

Como es obvio, las miradas y los enjuiciamientos van dirigidos por el tiempo desde donde se emiten, por las ópticas e ideologías que se entran en los puntos de vista de un escritor. Mera y Sor Juana distaban siglo y medio entre sí, tanto como yo estoy distante de Mera y más todavía de mi admirada poeta; en la óptica del ambateño iba un concepto de literatura de por medio, aquel que aprecia la simplicidad, que cree que los pliegues de la mente humana pueden estirarse para dar cabida a una expresión límpida. Por eso rechazó el gongorismo y los preciosos encajes lingüísticos que requirieron de una Generación del 27 y de los trabajos de Dámaso Alonso en el siglo XX, para ser comprendidos y valorados. Por eso, vio en los giros sintácticos y osadas construcciones versales de la monja puntos de debilidad y de —prejuicio mayor— de virilidad.

Pero, por sobre todo, Mera amaba la literatura, era devoto de la poesía. Fue sensible desde la lengua quichua como a los cantares folklóricos del pueblo autóctono del Ecuador. En ese terreno se encuentra con Sor Juana y sintonizan y se enlazan y se entienden como estrellas del universal firmamento de la poesía. Ojalá que mis palabras se hayan podido acercar a ese compartido fulgor. Porque si la poeta en algún momento propuso:

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario,
que pues solo en la aprehensión

dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

En ese punto, don Juan León Mera tuvo que haberla entendido,
como nosotros.

Raúl Serrano Sánchez

(Arenillas, El Oro, 1962)

Estudió Comunicación Social en la Universidad Central del Ecuador; realizó estudios de maestría, mención Literatura Hispanoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Integra el Consejo Editorial de la revista *Eskeletra*, de *Anales* de la Universidad Central del Ecuador y *Pie de página* de la U. de las Artes (Guayaquil). Es editor de *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*. Ha publicado los cuentarios: *Los días enanos* (1990); *Las mujeres están locas por mí* (1996, Premio “Ismael Pérez Pazmiño, Guayaquil, Diario *El Universo*”, y Premio “Joaquín Gallegos Lara”, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1997); *Catálogo de ilusiones* (2006) y *Lo que ayer parecía nuestro* (2015), y de la novela *Un pianista entre la niebla* (Premio Nacional Ángel F. Rojas, 2016). Sus textos constan en las antologías: *En busca del cuento perdido* (1996); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (1999); “Nuevos proyectos de escritura ecuatoriana” (revista *Hispanamérica* No. 85, 2000); *Antología esencial—Ecuador siglo XX—. El cuento* (2004); *Ecuador de Feria. Muestra de literatura ecuatoriana* (Bogotá, 2011), *Te cuento Quito* (2012), *Antología del microcuento ecuatoriano* (2019) y *Ecuador en corto* (2021). En 2002 editó con la Casa de la Cultura Ecuatoriana *Pedro Jorge Vera: Los amigos y los años* (Correspondencia, 1930-1980), y en 2009 *Poesía reunida de Hugo Mayo*. A finales de 2009 publicó el ensayo *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto*

Salvador; en 2010 la antología *Manuela Sáenz: El tiempo me justificará*; en 2012 *Rondando a J.J. Tributo a Julio Jaramillo Laurido y Solo ella se llama Marilyn Monroe*; en 2013 la antología temática: *Cuerpo adentro. Historias desde el clóset*. Actualmente forma parte del Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y es Miembro Correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL).

ÍNDICE

Cecilia Ansaldo Briones: revelaciones desde una habitación propia	9
--	---

DESLINDES

La literatura, hoy y siempre	33
Lectura y escritura: “Leamos y escribamos con las mujeres”	39
¿Criticar o censurar?	47

DEL CUENTO ECUATORIANO Y SUS CONTORNOS

El cuento ecuatoriano de los últimos treinta años	51
Dos décadas de cuento ecuatoriano: 1970-1990	76
Narradores destacados	81
El cuento en la literatura ecuatoriana	100
Una mirada “otra” a ciertos personajes femeninos de la narrativa ecuatoriana	114
Cuentan las mujeres. Antología de narradoras ecuatorianas	135
Antología del cuento ecuatoriano	150
Guayaquil y sus cuentistas	154

AUTORES DEL CANON

Medardo Ángel Silva, narrador	163
La novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco	172
“Chumbote” de José de la Cuadra: Un dolor silencioso	186
Adoum en varios tiempos	193
Rafael Díaz Ycaza	199

ESCRITORES DE LOS 70-80 Y DEL SIGLO XXI

“Ignívoros volcán” o los fuegos literarios de	
Jorge Dávila Vázquez	223
<i>El rincón de los justos</i> : novela de la marginalidad	233
Jorge Velasco Mackenzie: esta vez dramaturgo	246
<i>La mejor edad para morir</i> o la tenacidad por el cuento	251
<i>Sueño de lobos</i> o un insomnio de nostalgia	258
<i>Mientras llega el día</i> o el rescate del placer de leer	267
<i>Tras las huellas de odiseo</i> , Juan Valdano	279
Los caminos son universales	284
Ficción y artificio en la narrativa de Ernesto Carrión	288
Tres textos de Báez	301
Marcelo Báez Meza, viajero inmóvil	307

RAÚL VALLEJO: CLAVES DE SU NARRATIVA

Se trata de las palabras...	317
<i>Acoso textual</i> : los rostros de la soledad humana	321
Eros y escritura en la narrativa de Raúl Vallejo	329

Un poeta y un cronista	346
<i>El perpetuo exiliado</i>	354
<i>Gabriel(a)</i> o cómo entender lo trans	356

ESCRITORAS DE LO PEQUEÑO Y LO GRANDE

<i>Frágiles</i>	361
Que suenen los blues mientras se lee	364
<i>Humo</i>	366
Mónica Ojeda Franco	368
<i>La desfiguración Silva</i>	370
Fuga hacia dentro	372
Los sacrificios de Fernanda	375
No se puede escapar	377
El demonio de la escritura	379
Lo pequeño también puede ser grande	381

CELEBRACIÓN DE LA POESÍA

De la voz armoniosa y profunda: mujer y poesía en la obra de María Piedad Castillo de Leví y Aurora Estrada i Ayala	385
<i>Labios en llamas</i>	403
“Ese lancinante cosquilleo”: Cristóbal Zapata y <i>No hay naves para lesbos</i>	405
Roy Sigüenza: <i>Abrazadero y otros lugares</i>	412
Caracoles sobre agua y sobre hielo	420
<i>Trabajos y desvelos</i>	430

MÁS ALLÁ DE UN LUGAR DE LA MANCHA Y DE LAS TRAMPAS DE LA FÉ

Homenaje a José Martí	435
De albardas, bacías y otras nonadas en <i>Don Quijote de la Mancha</i>	443
“Finjamos que soy feliz”: recado de Sor Juana a Juan León Mera	457
Biografía del editor	471



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar
en septiembre de 2025
en el PrintLab de la Universidad del Azuay
en Cuenca del Ecuador





Ávido lector desde sus años colegiales, a fines de los setenta, el futuro escritor Raúl Serrano Sánchez aguardaba impaciente en su lejana Arenillas natal (provincia de El Oro) el retorno de su padre de los viajes de comercio que hacía a Guayaquil, a quien le encargaba que le traiga la revista *Vistazo* con el propósito de leer las columnas donde la crítica y profesora Cecilia Ansaldo Briones comentaba sus lecturas literarias con su proverbial sensibilidad y vocación didáctica.

Ahora, el lector juvenil de entonces es el antólogo y editor de *Apuestas críticas*, una gran recopilación de artículos y ensayos literarios de Cecilia Ansaldo, leyenda viva de la crítica, la academia y la gestión cultural en Guayaquil y en el país. La novela, el cuento, la poesía ecuatoriana y latinoamericana moderna y actual tienen en ella a una de sus interlocutoras más sostenidas, agudas y minuciosas.

Si la apuesta entraña juego y riesgo, Cecilia Ansaldo lanza sus fichas con la pasión del jugador y el cálculo de una lectora entrenada que visita y revisita con la misma perspicacia clásicos como *El Quijote*, Sor Juana Inés de la Cruz o José Martí, algunos autores claves del canon nacional, y varios textos y nombres decisivos de la ficción y la poesía contemporánea del Ecuador.

Las lecturas capitales de la maestra están aquí, reunidas por primera vez.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

ISBN: 978-9942-577-39-9



9 789942 577399