

Augusto Rodríguez
Compilador

EL **PEZ** SOLO
PUEDE SALVARSE
EN EL RELÁMPAGO



Universidad Politécnica Salesiana

El pez solo puede salvarse en el relámpago

Reflexiones sobre literatura ecuatoriana

Augusto Rodríguez
(*Compilación, selección y prólogo*)

El pez solo puede salvarse en el relámpago

Reflexiones sobre literatura ecuatoriana



2020

El pez solo puede salvarse en el relámpago

Reflexiones sobre literatura ecuatoriana

©Augusto Rodríguez (*Compilación, selección y prólogo*)

1era. Edición: Universidad Politécnica Salesiana 2017
Av. Turuhuayco 3-69 y Calle Vieja
Casilla: 2074
P.B.X.: (+593 7) 2050000
Fax: (+593 7) 4088958
e-mail: rpublicas@ups.edu.ec
www.ups.edu.ec
Casilla: 2074
P.B.X.: (+593 7) 2050000
Cuenca-Ecuador

CARRERA DE COMUNICACIÓN
Grupo de Investigación ATARAXIA

Diseño

Diagramación

Impresión: Editorial Universitaria Abya-Yala
Quito-Ecuador

Derechos de autor: 058177

Depósito legal: 6571

ISBN: 978-9978-10-401-9

Tiraje: 300 ejemplares

Impreso en Quito-Ecuador, febrero 2020

Publicación arbitrada de la Universidad Politécnica Salesiana.

Índice

| | |
|---|----|
| Prólogo..... | 7 |
| Augusto Rodríguez | |
| Jorge Enrique Adoum: La batalla contra la mala costumbre. Diagnóstico y crítica de la sociedad ecuatoriana en <i>Prepoemas en postespañol</i> | 9 |
| Andrea Carolina Guerrero Piedra | |
| El pez solo puede salvarse en el relámpago..... | 37 |
| César Chávez Aguilar | |
| Ciencia ficción ecuatoriana: las exploraciones del futuro de las nuevas generaciones..... | 45 |
| Iván Rodrigo-Mendizábal | |
| <i>La risa sardónica del suicida: La corbata amarilla</i> de David Ledesma Vázquez | 53 |
| Giovanni Salvatore Bayas Aguiar | |
| El realismo progresista de Pablo Palacio | 59 |
| Siomara España | |
| Una pupila cortada en la oscuridad | 71 |
| Augusto Rodríguez | |
| El existencialismo filosófico-literario en “El antropófago” de Pablo Palacio..... | 79 |
| Galo Guerrero-Jiménez | |
| Sonidos del bosque en la memoria (La poética de Jorge Teillier)..... | 95 |
| Luis Alberto Bravo | |

Augusto Rodríguez

| | |
|---|-----|
| Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana..... | 115 |
| Solange Rodríguez Pape | |
| La saga de la noche y mi dolor..... | 141 |
| María Barrera-Agarwal | |
| Un paseo por las nubes con el Teatro del Cielo: la sanación desde el arte | 151 |
| Maritza Romero Bernal | |
| Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios | 155 |
| Raúl Vallejo | |
| Guayaquileño traduciendo a guayaquileño: el caso de <i>The Revolutionaries Try Again</i> , novela de Mauro Javier Cárdenas..... | 179 |
| Miguel Antonio Chávez | |
| Sobre los autores | 191 |

Prólogo

El pez solo puede salvarse en el relámpago es un libro que recopila ensayos, artículos, reflexiones, pensamientos sobre la literatura ecuatoriana. El título de este libro es tomado del ensayo de César Chávez Aguilar sobre César Dávila Andrade. La idea de este libro es mostrar un gran abanico de posibilidades de salvación (o digamos de respiración) que solo nos puede proporcionar la literatura.

La literatura ecuatoriana (ya se ha dicho hasta el cansancio y todos los sabemos) que no goza de la *fama* y *lobby* que debería, pero está a la altura de países como Venezuela, Colombia, Argentina o Chile por mencionar algunos países. Siempre he creído y creo que la fortaleza de nuestra literatura está en la poesía y en el cuento, por eso no es extraño encontrarnos en este libro, con textos que hablen de poetas y de narradores, sobre todo de cuentistas.

Por ejemplo, en poesía hay acercamientos a la obra de David Ledesma Vázquez, Jorge Enrique Adoum, Hugo Mayo, César Dávila Andrade o Dolores Veintimilla de Galindo. En narrativa dos ensayos sobre Pablo Palacio y una aproximación a la ciencia ficción ecuatoriana más reciente, entre otros textos.

También el libro se abre hacia Chile, con un extenso ensayo sobre la poesía lórica de Jorge Teillier y sus puntos de encuentro con sus pares ecuatorianos y un artículo sobre el grupo cuencano Teatro del cielo y su sanación a través del arte, sin olvidar que su lenguaje tiene indudables conexiones con la poesía de nuestro país.

Augusto Rodríguez

No quiero dejar de mencionar que todos los textos de este libro son de académicos y de escritores ecuatorianos que escriben sobre sus preocupaciones más inmediatas. Es, en definitiva, un libro plural, diverso, una muestra interesante para entender y seguir de cerca la vitalidad de nuestra literatura y de nuestro arte en el siglo XXI.

Msc. Augusto Rodríguez
Grupo de investigación Ataraxia
Guayaquil, 9 de septiembre de 2019

Jorge Enrique Adoum: La batalla
contra la mala costumbre
Diagnóstico y crítica de la sociedad
ecuatoriana en *Prepoemas*
en postespañol

Andrea Carolina Guerrero Piedra

Resumen

Prepoemas en postespañol es la obra poética más experimental de Jorge Enrique Adoum. Ofrece, por otra parte, un registro de la identidad ecuatoriana, que, funciona como un diagnóstico poético del “mal vivir”, que el propio autor denomina como la “mala costumbre”. La propuesta se inserta dentro de la producción poética latinoamericana del setenta, es decir, dentro del proceso evolutivo que abandonó la línea nerudiana para adoptar la vallejana, pero que además, específicamente en el caso de Adoum, agrega la herencia de sus padres ecuatorianos: los real socialistas del treinta y Pablo Palacio. Dicho esto, es evidente que nos enfrentamos a un poemario con una vasta carga social, que a pesar del dolor que arrastra, ofrece también una postura combatiente, que inspira al ecuatoriano a enfrentarse al peor de sus enemigos: él mismo.

Palabras clave: Mala costumbre, experimentación del lenguaje, pesimismo combatiente.

Abstract

Prepoemas en postespañol is Jorge Enrique Adoum's most experimental poetic work, which offers a capture of the Ecuadorian identity and functions as a diagnosis of the "bad-living", which the author called "bad habits". Adoum's proposal is part of the Latin American poetic production of the seventies, a period in which young poets left Neruda's line of poetry to adopt Vallejos' aesthetic, but also Adoum incorporates the heritage of his Ecuadorian fathers: the real socialists of the thirties and Pablo Palacio. It is clear that we are confronting a poetic work with a vast social burden, which despite the pain it contains, also offers a combative stance, which inspires the Ecuadorian to face his worst enemy: himself.

Keywords: Bad-habit, language experimentation, pessimistic fighter.

“Lo que sucede en mi país es que la realidad es tan espantosa que basta con que uno la mire para que esa sola mirada ya signifique una denuncia”, comentó Jorge Enrique Adoum (1926-2009) en su entrevista con Mario Benedetti publicada en *Los poetas comunicantes* (p. 70). Con ese enunciado Adoum logró explicar cuál es para él la inevitable y sofocante función de la literatura en el Ecuador. El poeta ambateño, a mediados del siglo XX, continuó con la labor de la novelística ecuatoriana comprometida, iniciada por los narradores del real socialismo del treinta¹ y el vanguardista Pablo Palacio. Aunque desde los comienzos de su trayectoria poética hasta su muerte estuvo apegado al propósito de denuncia política y social del país,² su pro-

1 Entre ellos destacan el Grupo Guayaquil y Jorge Icaza.

2 La historia del Ecuador está compuesta por varios movimientos de denuncia social. Uno de los primeros proyectos en el que participó Adoum fue el que estuvo liderado por el intelectual Benjamín Carrión, que tuvo como propósito

puesta estética no dejó de mutar notablemente a lo largo de los años. Un claro ejemplo es *Prepoemas en postespañol* (1975), el punto álgido de experimentación en su poesía. Adoum recurre a la desgarradura de la forma como recurso para abordar la crítica social y proponer, para su poemario más apremiante —que solo contempla al presente como única realidad relevante— un círculo repetitivo, sin inicio ni final. Adoum compuso una obra abierta, que es —desde la perspectiva de los lectores ecuatorianos— tan imposible como urgente cerrar.

Sin embargo, los nuevos modos de comunicar no nacieron simplemente de la ruptura con sus antecesores ecuatorianos. Como Benedetti diría, “en la poesía no hay un salto cualitativo, sino un proceso de calidades”; los poetas con los que se entrevista el uruguayo no son parricidas, sino “hijos díscolos, hijos rebeldes, pero hijos al fin” (1972, p. 13). Es así que para poder abordar la obra de Adoum, es necesario primero comprender un poco acerca de su educación paterna. En su artículo “Dos modos de influir”, Benedetti trata las dos grandes influencias de su generación, que fueron parámetros tanto de rechazo, como de prestaciones estéticas: Neruda y Vallejo. En ese sentido, podría decirse que Neruda fue el padre con el que nacieron y se educaron y Vallejo, en cambio, el padre con el que crecieron y encontraron su voz propia. El tratamiento del lenguaje vallejiano adoptado por la generación comunicante, “a contra pelo de lo literario” (p. 65), fue una fuente inagotable de creación, no un “lujo sino una disputada necesidad”.

contrarrestar los efectos de la guerra de 1942 con el Perú. El conflicto limítrofe en el que resultó victorioso Perú, sumado a la grave crisis económica y las dictaduras, desencadenó un fuerte golpe en la autoestima del ecuatoriano, al ver perdida una parte de su territorio. En ese contexto Benjamín Carrión fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana, un proyecto que inicialmente tuvo como propósito “restituir la ‘moral decaída’, a causa de la guerra perdida” (Guzmán, p. 83), y al que Adoum se integró en calidad de joven militante junto a sus demás compañeros poetas de la época, como César Dávila Andrade, Efraín Jara Idrovo y David Ledesma, entre otros.

El poeta-lector no se sentía paralizado —como sucedía ante la obra nerudiana— más bien veía al poema como un “campo de batalla”, en donde había que “buscar el fondo humano, encontrar al hombre, y entonces sí, apoyar su actitud, participar en su emoción, asistirlo con su compromiso, sufrir con su sufrimiento” (p. 64). Durante su etapa más experimental, Adoum ya había logrado desprenderse de lo que Benedetti define como la “influencia más bien paralizante” de Neruda, que solo permitía una “imitación sin escapatoria” (1967, p. 62). En palabras del ecuatoriano, la sombra y peso del chileno “fueron casi inevitables en mi generación y en toda América” (*Los poetas comunicantes*, p. 71).

Sin embargo, a lo largo de su trayectoria, Adoum no se pudo quitar el calificativo de nerudiano³. La crítica insistía en recordar solo su primera etapa, conformada por *Ecuador amargo* (1949) y los primeros tomos de *Los cuadernos de la tierra* (1952), donde la metáfora y la adjetivación resaltan en cada verso. Por eso, resulta interesante ahondar en la olvidada época adoumiana de *Prepoemas en postespañol*, que no solo coincide con los propósitos de otros grandes poetas latinoamericanos del 60 y 70, como Juan Gelman o Roque Dalton, que se introducen en el compromiso, lo conversacional, estético y anecdótico, sin renunciar a la experimentación. En efecto, el particular manejo del lenguaje y la visión crítica a su sociedad elaborados por Adoum en este texto, establecen una nueva etapa poética dentro del canon ecuatoriano y asientan parámetros para estudiar a la compleja identidad ecuatoriana.

Adoum fue parte del grupo de poetas latinoamericanos comprometidos que abanderaron las revoluciones del sesenta y setenta. Cabe especificar que la idea de revolución, para los intelectuales

3 Durante su exilio en Chile (1944-1947), Adoum, siendo aún un poeta muy joven, trabajó como secretario personal de Pablo Neruda. No es extraño que la influencia del chileno haya sido todavía más fuerte en él, dado que, dentro de sus tareas, incluso, se encontraba la de pasar a máquina sus poemas.

de la época, no solo contemplaba el ámbito político, en pro de una ideología socialista que luchaba por la igualdad, sino que se extendía hasta las estéticas y su comunicación con el lector. En términos generales, la “revolución de la palabra” consistía en romper la base de tradición nerudiana o, como Roberto Fernández Retamar la llamaba, la “chacharrería nerudiana”⁴ que abusaba de la metáfora, a través de la vía enriquecedora que ofrecía la obra de Vallejo.

En su entrevista con Benedetti, recopilada en *Los poetas comunicantes*, Adoum identifica como características de su generación “el hallazgo gozoso del lenguaje popular”, el intento de “traer a la poesía al lenguaje de todos los días”, el regresar a la anécdota, “a contar cosas cuando se canta”, y el “rechazo del intimismo” que permite “mirar un poco más las cosas de fuera” (p. 73). Es así que, en el prólogo del libro, Benedetti concluye que la preocupación de la nueva poesía cambió frente a la de sus antecesores, que buscaban ahora un “lenguaje (cada vez más despojado) y la clave comunicativa (cada vez más abierta)” (p. 13). Basta sumergirse levemente en el aire de la generación comunicante para comprender el hambre de diálogo que albergaba, entre algunos propósitos, el del compromiso social, pero más aún el de la revolución integral. No obstante, poetas como Gelman, Dalton y en este caso Adoum, resultan interesantes por su experimentalismo, por su particular tratamiento de la forma, que marca una estética más obsesiva y quebrada.

Las cicatrices vallejianas en *Prepoemas en postespañol*

Vallejo fue un pilar incuestionable en el segundo período poético de Adoum que, al igual que él, “sometió” y “violentó” la palabra con el propósito de intentar decir lo indecible (Benedetti, 1967, p. 64). *Prepoemas en postespañol* es el poemario de su producción que llega al

4 Adoum hace énfasis en que lo comentado por Fernández Retamar era: “con toda la admiración, desde luego” (*Los poetas comunicantes*, p. 73).

clímax de la experimentación. La primera versión de la obra contó tan solo con catorce poemas cortos, que no fue publicada de forma autónoma, sino como un apartado inédito en su libro *Informe personal de la situación* (1975)⁵, donde daba la impresión de ser un avance de un proyecto sin terminar. En aquella publicación la sección correspondiente fue titulada “De prepoemas en postespañol (Inédito)”, como si Adoum hubiese dado solo una selección antes de su lanzamiento oficial; de la misma manera, cada poema parecía un esbozo de algo por venir, sin puntuaciones, ni mayúsculas, solo ideas. Sin embargo, en 1979 Seix Barral publicó la antología de Adoum *No son todos los que están*, también una recopilación de sus poemas más representativos hasta la fecha.⁶ Cada sección, nuevamente, estuvo precedida por el característico “De”, pero en el apartado de *Prepoemas en postespañol* Adoum aumentó la selección con diez poemas más.

No obstante, destacan elementos como la ausencia de puntuación, la inexistencia de la obra oficial o la sugerente información a medias en los títulos, que revelan la constante intención de dejar las cosas incompletas y la imposibilidad de terminar de decir lo que hay que decir.⁷ Como *Informe personal de la situación*, que no hace referencia a un informe oficial ni concreto, sino a uno subjetivo

5 Algunos poemas de *Informe personal de la situación* no eran realmente inéditos. Antes de su primera publicación oficial, varios de ellos ya habían sido publicados en la revista Casa de las Américas, en 1973.

6 En 1999, Adoum publicó con la editorial ecuatoriana Eskeletra la continuación de su antología de 1979, titulada *...ni están todos los que son*.

7 En 2005 la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con el motivo de la postulación de Adoum al premio Cervantes, publicó en seis tomos su obra completa, llamada *Obras (in) completas*. El poeta, en su primer tomo dedicado a su poesía, señaló: “(In)completas. No porque alguien, generosamente, esperara que hubiera otras posteriores, que, obviamente, quedarían fuera. Se han excluido aquellas cuyo tema o planteamientos esenciales han sido retomados en otros textos. Incluso así, un inconcebible lector que fuera de la primera página a la última advertiría repeticiones, ecos, citas o comentarios respecto de los volúmenes anteriores” (s/n). Es decir, Adoum hasta el final mantuvo la tesis de que su obra jamás podrá ser cerrada.

de un tema indeterminado; Prepoemas en postespañol, en ningún momento sin el “De”; o *No son todos los que están*, deja en claro la falta de información (y redundante también con la naturaleza de la selección poética).

En este sentido nos encontramos ante una variable vallejana, que plantea un fuerte intento de coordinación entre la realidad percibida por el poeta y el esfuerzo por verbalizar algo que resulte ser lo más próximo a la verdad. Ese acto de buscar la precisión en la expresión, conlleva una conciencia de los límites del lenguaje, en este sentido impotente, innominable e insuficiente. Adoum tomó el mismo camino que abrió posibilidades para toda una generación: deformó el lenguaje, pero ante el reconocimiento, en su caso, de su incapacidad de concluir, conceptualizar y expresar el absurdo de la idiosincrasia ecuatoriana. Si bien la angustia, en Vallejo, “retuerce y rompe el verbo” y especialmente en *Trilce* “suele precipitar el poema en la desesperación y el silencio” (Ferrari, 1997, p. 14), a Adoum, lo llevó a mostrar la imposibilidad de verbalizar y explicar el sinsentido del mal vivir del ecuatoriano, que no tiene inicio ni fin.

De las grandes revoluciones a las realidades pequeñas

Durante los sesenta y setenta el intelectual fue el protagonista de las revoluciones sociales, estéticas e ideológicas de la época. La figura del poeta fue en muchos casos la del héroe y mártir que sacrificaba su vida en las grandes luchas y decantaba todo su esfuerzo y pasión artística en una propuesta que respondía (casi exclusivamente) a las necesidades de la sociedad. Los poetas comprometidos establecieron nuevos discursos, retóricas y símbolos que alimentaron el sentimiento latinoamericano y por efecto, el orgullo por las grandes promesas literarias. Destacaron personalidades como la de Roberto Fernández Retamar o Nicolás Guillén, que junto a la Revolución Cubana se enfrentaron a Batista y fueron un detonante para el compromiso de los intelectuales en el resto de América Latina.

Ernesto Cardenal, junto a los sandinistas en 1979 (mismo año de la publicación de *No son todos los que están*), obtuvo el triunfo en la Revolución Nicaragüense contra Somoza. El mismo Neruda, que había sido precandidato comunista a la presidencia para las elecciones de 1970 y falleció en 1973 a raíz del golpe militar de Pinochet, y que se convertiría en el gran símbolo de la resistencia cultural contra la dictadura.⁸ Juan Gelman militó en los Montoneros y llevó el dolor al extremo, al dedicar su *Carta abierta* (publicada en 1980, fecha cercana a los poemarios de Adoum) a su hijo desaparecido por la dictadura argentina. Por último, Roque Dalton, en El Salvador, que vivió al servicio de la poesía y la revolución, pero murió en manos de sus propios compañeros de guerrilla.

Sin embargo, durante este gran momento para la literatura y los cambios sociales, el Ecuador pasaba por una situación atípica, en comparación a la del resto de países latinoamericanos. A pesar de que el país sí necesitaba una revolución (especialmente de pensamiento), no fue escenario de grandes luchas, ni tuvo héroes, ni mártires, ni intelectuales que derribaran una dictadura fascista. Más bien, el país estaba contaminado, desde el inicio de los años veinte, de un caudillismo asfixiante, de una corrupción que crecía tanto desde el ámbito político como en la sociedad en general y de una tibieza revolucionaria que rayaba en la mediocridad. Tal escenario no solo repercutió en el ámbito literario, económico y político. Benjamín Carrión diagnosticó una falta de identidad nacional, en el momento en que el país olvidó, o más bien dejó a un lado, su vocación natural por “el culto a la inteligencia” (Carrión, citado en Binns, 2012, p. 19). Era evidente la ausencia de nuevos nombres, en comparación a la cantera de intelectuales que surgió durante la época de las independencias y a lo largo del siglo XIX, como José Mejía, Eugenio Espejo, José Joaquín de Olmedo, Juan Montalvo, Gabriel

8 Últimamente se ha postulado la posibilidad de que Neruda, que estaba muy enfermo de cáncer, muriese envenenado.

García Moreno, Vicente Rocafuerte o Eloy Alfaro. En este sentido, Carrión señaló cómo la falta de grandes líderes políticos repercutió en la imposibilidad de que surgiera el gran “escritor de oposición”. Al desenvolverse en un ambiente pobre, en “una viscosa, gelatinosa arbitrariedad claudicante, sin traza, sin programación”, cualquier esfuerzo de contraataque, por parte de un intelectual del siglo XX, hubiese sido un acto ridículo (p. 20).

En este contexto, Adoum, que compartía los mismos ideales de igualdad que su generación, hasta cierto punto no podía hablar de revolución de la misma manera en que lo hacían los demás poetas latinoamericanos. Las dictaduras en Ecuador no se compararon en relevancia, ni en difusión, con las del resto de América Latina. Incluso en su libro de ensayos publicado en el 2000, *Ecuador: señas particulares*, señala la “actitud pasiva frente a las dictaduras militares —que solo aquí y probablemente por esa misma razón, han sido por lo general ‘dictablandas’—, por la cual se diría que le interesan, más que el origen del poder, las realizaciones desde el poder” (p. 162); con ello se refiere al abanico de corrupción que posibilita el puesto de Jefe de Estado, sea un líder militar o democrático⁹. De ahí los polémicos¹⁰ comentarios del poeta al decir que “la literatura actual del Ecuador no se inserta en

9 Este ensayo inclusive hace hincapié en el curioso personaje, más bien dictador, del general Alberto Enríquez Gallo, que a su juicio tuvo “uno de los mejores, sino el mejor [gobierno], después del general Alfaro” y comenta que “con dictadura y todo, se dice, en diez meses se pudo elaborar una Constitución, la de 1938, que recogía las inquietudes sociales —¿tímidamente socialistas?— de los años 20, promulgar el Código del Trabajo, crear el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social...” (p. 163).

10 Adoum habló acerca del tema en 1968, durante el ciclo de literatura latinoamericana organizado por Mario Benedetti, que se llevó a cabo en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas de La Habana. Su comentario: “1) lo que estamos haciendo ahora no está a la altura de lo que hicimos antes, y 2) que lo que estamos haciendo ahora no está a la altura de lo que se hace en el resto de América Latina”, provocó una “reacción violenta” por parte de los jóvenes escritores ecuatorianos de la época, calificándolo de “cobarde” e “irresponsable” (p. 67).

el contexto general de la literatura latinoamericana”, así como “ninguna de las características de la actual literatura latinoamericana, tiene vigencia en Ecuador” (*Los poetas comunicantes*, p. 67).

Siendo así, ¿cuál es el aporte ideológico del Ecuador en estos años? ¿cómo su literatura podía ser relevante cuando sus temas realmente no estaban en sintonía con la región? El propio poeta comentó que resultaba “doloroso que sean las dictaduras las que reconozcan la función social de la literatura” (p. 77).¹¹ Aun así, resulta también dolorosa la postura desde la cual Adoum proponía una revolución social y literaria. El poeta optó por escribir¹² acerca de la lamentable idiosincrasia corrupta, la “mala costumbre” del “mal vivir” ecuatoriano, el horror de lo imperceptiblemente cotidiano, que corroe a una nación, tanto como cualquier régimen autoritario.

Probablemente fue más sencillo señalar y hacer revolución cuando había una lucha evidente de por medio, con un enemigo materializado que todos, desde el niño trabajador, el obrero, el estudiante, el ejecutivo o el burgués, podían ver y agredir verbalmente. Dado que en cada revolución estuvo presente la figura del dictador, perfectamente construida en términos de personalidad, propaganda política y prensa, era mucho más simple identificar a los antihéroes correspondientes. Es decir, estuvo claro, para todos en absoluto, sobre quién y de qué se debía hablar. Pero había otras realidades, más abstractas, que, aunque se hubiesen sentido, no eran fáciles de comprender por el total de una masa poblacional. Eran esas realidades que estaban permanentemente en el aire, que iban moldeando de manera constante la identidad nacional, pero que pasaban inadvertidas de cara al presente.

11 La cita culmina: “y sean algunos de nuestros compañeros quienes quieran que hagamos otra cosa, y no literatura”. Se refiere a su opinión sobre el derecho de residir en Europa en momentos de revolución, a lo que Adoum comenta que la verdadera labor que él puede ofrecer a su país es la escritura, al no considerarse apto para los enfrentamientos armados, que además no le permitirían escribir.

12 Se podría decir que incluso luchar.

Adoum, en los años posteriores a *Prepoemas en postespañol*, como si estuviera teorizando más allá de la forma poética, tocando solo el meollo social del asunto, expuso justamente todos esos rasgos identitarios que conforman la “mala costumbre” del ecuatoriano, que sumado a la corrupción y la pobreza, entorpecen el crecimiento integral del país. Entre ellos se encuentran: el populismo, el caudillismo y el machismo político; la necesidad del héroe; la falsedad detrás del mito prestigioso; el patriotismo artificial y “el símbolo como suplantación de la realidad”; la baja autoestima con sus “complejos ambivalentes de superioridad e inferioridad”; el desprestigio moral de la palabra; “la viveza criolla”; el vicio de “abolir el futuro” que toma al presentismo como única realidad; la mediocridad. Francisco Proaño Arandi, en el prólogo a la última edición del ensayo especifica que: “todo ello gravita o es parte de manera determinante en algo que se ha constituido en el leitmotiv permanente de la historia ecuatoriana: su circularidad, el eterno retorno de lo mismo” (Adoum, 2016, p. 20).

Entonces, ¿cómo explicarle a una masa empobrecida, que tiene que ver cómo se las ingenia para darle de comer a sus hijos, que tiene que luchar contra el “eterno retorno de lo mismo”, contra él mismo, contra su mal hábito? “Echarle la culpa a otro” (como lo desarrolla Adoum en el ensayo) es más fácil al momento de analizar qué está mal, frente a interiorizar “qué estoy haciendo mal”. Adoum tenía auestas la labor de una revolución que consistía en autoaniquilarse, en acabar con el ciudadano de “malos hábitos” y no con el dictador corrupto. Su deber era atacar al ecuatoriano promedio, a la idiosincrasia del cholo, del indígena y del blanco mestizo, al mismo grupo social que internacionalmente los demás poetas latinoamericanos protegían de los dictadores.

Sin embargo, criticar al ecuatoriano, a su poesía, a su falta de compromiso, en una de las escasas oportunidades que en esa época tenía de participar en el contexto internacional, donde la autoestima ciudadana se jugaba su futuro, era una labor que debía tomarse con

pinzas. Entonces, ¿cómo gritarle al mundo, con la misma pasión que habría tenido Gelman por ejemplo, un problema tan complejo que ni siquiera localmente era posible de comprender? Hacerlo, en el Ecuador, era ser catalogado como traidor, calificativo que un par de veces se ganó Adoum al hablar de la literatura ecuatoriana (Benedetti, 1962, p. 67). He ahí la relevancia de la obra de Adoum. Por eso, *Prepoemas en postespañol* no deja de ser un poemario extraño, difícil de seguir y de comprender, a menos que se entienda la complejidad de su contexto y del nuevo capítulo y matiz que abre el concepto de revolución, dentro del territorio ecuatoriano. En su entrevista con Carlos Calderón Chico, a propósito de la publicación de la obra, como parte de la antología *Informe personal de la situación*, aclara que la poesía tal como estaba le era insuficiente:

Comprendí que cantar las “glorias pasadas” es una especie de evasión (...) y que un compromiso con mi época y con mi pueblo me exigía precisamente lo contrario: señalar sus heridas, sin miedo a las cicatrices, sajar los abscesos, hacer saltar la pus. O sea que salté de una idealización del pasado a una “realización” del presente. Por eso mismo cambió el lenguaje: se volvió brutal, insolente. Decidí escribir como hablo, es decir, como hablamos, o sea que me asumí a mí mismo y asumí a mi pueblo. Difícil y todo, la literatura no tenía por qué volverme austero frente a la página en blanco y decidí reír cada vez que me dejaran hacerlo. (Calderón Chico, 1998, p. 24)

De ese modo, Adoum, recurre al tratamiento del lenguaje de Vallejo y de algunos de sus otros compañeros latinoamericanos de generación, para dar a luz a una nueva poética ecuatoriana. Con *Prepoemas en postespañol* denuncia el horror de la “mala costumbre”, que además de carecer de lucha activa y propósito de cambio, destruye al país lenta e imperceptiblemente, en una quietud igual o tal vez peor que cualquier dictadura.

La “mala-costumbre” ecuatoriana: la eterna lucha de Adoum

Son varios los aspectos del poemario que destacan la imposibilidad de concluir y expresar el absurdo de la idiosincrasia ecuatoriana. Mediante la experimentación que deforma la sintaxis, los prefijos, la unión o creación de palabras, los sustantivos convertidos en verbos y viceversa, Adoum sugiere la insuficiencia de los significantes para expresar la realidad, así como lo ajeno que resultan las nuevas propuestas de conceptos y el resto de su imaginario, ante el espacio normalizado. Los versos de “Hotel Saint-Jacques” ejemplifican claramente su estética: “madrúgame mañana para reamarnos / y rehacernos emparejado el cuerpo / antes de que el día nos desdoble” (1979, p. 18); así como los de “Y/O”: “tras haber sido duramente gorkiado gravemente mahlerido / fruto masduro de mi tiempo a mi ataúd atado” (1979, p. 27).

Hay varios caminos posibles para abordar *Prepoemas en postespañol*: desde la semiótica, la experimentación, la extrañeza lingüística, el análisis de la forma, el humor, la incorporación de expresiones coloquiales sugerentes y los diálogos con sus compañeros de generación, entre otros. No obstante, para el presente análisis se abordará exclusivamente la mirada hacia la realidad ecuatoriana, que conforma lo que Adoum denominaba como la “mala costumbre”. Entre los temas tratados se encuentran la corrupción, las automutilaciones, la circularidad, el amor en la rutina, y la irrupción de la costumbre. El poema “Pasadología”, uno de los textos claves del compilado, guarda la idea principal de la obra. En sus versos apunta:

a contrageografía (porque era
contra pasaportes dictadores
continente y contra la costumbre
que es más peor* que nuestros dictadores¹³ (pp. 10-13).

13 En ediciones posteriores a No son todos los que están Adoum agrega el asterisco sobre “peor” y comenta al pie de página: “*Porque los dictadores ya eran

Como ya fue mencionado, el sistema político del país fue¹⁴ una de las grandes enfermedades de su sociedad, un motivo de vergüenza y baja autoestima nacional. Pero en este poema, Adoum coloca a la idiosincrasia, a “la costumbre” ecuatoriana, sobre uno de los elementos más dañinos del entorno, siendo así el mismo ecuatoriano el causante de su situación. Por consiguiente, el concepto “mala costumbre” encerraría todos los malos hábitos de los ecuatorianos.¹⁵

El título de la publicación que incluye el poemario, *Informe personal de la situación*, da luces a la intención del nombre *Prepoemas en postespañol*, siendo un “informe” sintetizado del estado actual del país o más bien una forma posible, “y personal”, de explicarlo. El término “prepoemas” corresponde a la idea de textos en borrador, esperanzadoramente momentáneos, como un ensayo inacabado y abierto acerca de una realidad que todavía no puede (ni debe) sentenciarse como establecida y que por el momento tampoco es posible explicarla de forma íntegra. A ello se suma “en postespañol”, como una propuesta del lenguaje activo, que evolucionó a partir de la norma y es el resultado de la realidad ecuatoriana. De ese modo se abre el abanico de variables que van trazando la “espantosa realidad”, en donde ciertos poemas funcionan como un horrendo retrato y otros como un grito de aliento y lucha.

La corrupción

Es necesario comenzar el análisis de la obra adoumiana con uno de sus temas más perennes: la corrupción política y los efectos

lo peor / y porque así se dice en mi país y no me excuso”. En este caso, la cita fue tomada de la edición póstuma *Obras (in) completas*, publicada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 2005.

14 Y sigue siendo.

15 La idea de la “mala costumbre” fue tomada tras estudiar su posterior ensayo *Ecuador: señas particulares*. En él, Adoum extrae y concluye cómo la forma de ser del ecuatoriano mutila su futuro. Los aspectos claves fueron previamente citados.

que desencadena en su sociedad. Sus poemas reflejan la herida de las malas administraciones, así como de las peleas inútiles ante los regímenes. En “Casi como Dios”, juega con la pesadumbre del ciudadano ante la situación que le tocó vivir y su cargo de conciencia por las decisiones tomadas. Como el nombre del poema indica, el yo, en este caso, es el creador o “casi creador” del entorno en el que vive y, por lo tanto, todo alrededor de él es consecuencia de sus actos:

y ultimadamente no me salieron bien las
 cosas basta ver nuestros pobres países
 paísitos
 con su creti (asesi) no ecuestre en tanto
 muerto y tanta muerte tonta en tanta bolche
 vita
 yo mismo cuándo estuve en ninguna
 guerrilla ni qué bomba de tiempo puse al
 tiempo cuando aún era tiempo (cómo pasa el tiempo) para
 que estalle a tiempo es decir hace tiempo (pp. 1-8)

La palabra “ultimadamente”, como una extraña versión adverbial de últimamente,¹⁶ sugiere la frecuencia con la que las circunstancias condicionan la vida del yo (representado en toda la población). El uso de “ultimadamente” como un modo de estar permanente, sumado al “no me salieron bien las cosas”, encierran el infinito estado de dolor del ecuatoriano. Su inicio en minúsculas, también hace hincapié en la ausencia de límites del texto y, por lo tanto, insinúa ser una situación inagotable. Del mismo modo, resulta impactante la metafórica imagen que surge de la situación: “con su creti (asesi) no ecuestre en tanto muerto”. En primera instancia llama la atención los paréntesis que remiten a la imagen de vanguardia: las manos curvadas alrededor de una boca, que susurra una verdad compartida. El recurso es utilizado por el poeta para aclarar, en un tono resignado pero burlesco, que el dirigente político, oficialmente

16 De hecho, la RAE registra “ultimadamente” y la define de la mencionada manera: “1. adv. últimamente”.

“cretino”, es también un “asesino”. Sin embargo, lo verdaderamente horrendo de la imagen reside en haber comparado la destreza del fatídico líder, con la de un jinete, un “ecuestre”, hábil para asesinar según sus intereses.

Por otra parte, a partir del primer verso, Adoum establece también a los “causantes” de su inevitable destino: la mala suerte nacional y las decisiones erróneas. En *Ecuador: señas particulares*, el poeta desarrolló el diagnóstico de este comportamiento, donde el ecuatoriano no se hace responsable de sus consecuencias:

La culpa de lo que nos sucede la tiene siempre alguien: el presidente, el director, el árbitro, mi general, la dueña de casa, el mecánico... y nosotros, como subalternos sin criterio sujetos a la ‘obediencia debida’, no reconocemos responsabilidad alguna en la administración de nuestra mala suerte. (p. 247)

Sin embargo, dado que *Prepoemas en postespañol* fue concebido como un proyecto que se suma a la lucha por la mejora social, el yo actúa como un “casi héroe”, un “casi ciudadano ejemplar”, el “Dios creador” de su vida, que ahora sí es capaz de aceptar sus acciones. En este caso, el arrepentimiento gira en torno a: haberse equivocado en creer que los bandos ideológicos, en especial el comunismo, eran la solución, al decir por ejemplo “tanta muerte tonta en tanta bolche vita”; al designar a los enfrentamientos bélicos como batallas inútiles e imaginarias, “ninguna guerrilla”; y al jugar con la palabra “tiempo”, extrayendo de ella todos los significados posibles, como reprochándose el no haber tomado decisiones de forma lúcida. En las estrofas siguientes, el poeta agrega al discurso la pobreza interior del hombre: “también me han malsalido esas casipersonas / el feo supranimal del infrahombre” (pp. 9-10), “tampoco me han biensalido algunas submujeres” (p. 15). En este caso se puede ver cómo la creación de nuevas palabras es más recurrente, al necesitar verbalizar nuevos términos, y redefinir conceptos.

Por un lado, se observan los opuestos “malsalido” y “biensalido”, que remiten al coloquialismo “me sale mal” y “me sale bien”. En estos casos, el verbo “salir” adquiere una significación distinta: el resultado después de haber realizado una acción constante.¹⁷ No obstante, en el poema, el yo después de mucho intentar no logra lo propuesto, sino que por el contrario, obtiene derivaciones incompletas del ser, propias del “mal entorno”: las “casipersonas”, que no llegan al nivel mínimo de humanización; el “feo supranimal”, el humano como ser más bestial y primitivo que los animales; las “submujeres”, como una creación inferior a la idealizada; y el “infrahombre”, que insinúa ser el concepto opuesto del “superhombre”. El poema concluye con dos versos que enfatizan la imposibilidad de conocer por completo lo que sucede tras todo un sistema de corrupción: “(yo sé que aunque esta es la verdad no es toda la verdad / lo que pasa es que el resto de la verdad no duele tanto)” (pp. 20-21). De este modo, el poeta apela a la normalización del abuso: el ecuatoriano está tan acostumbrado al dolor, que hay actos que se volvieron imperceptibles.

Los poemas “Las vidas comunicantes” y “Americanismos” grafican de forma más explícita el sufrimiento cotidiano y la pobreza que acarrea la corrupción. “Las vidas comunicantes” actúa como un retrato del “mal vivir”, en donde los síntomas de escasez no pasan inadvertidos: “se comió un sandwich de jamón flaquéisimo” (p. 3) o “preparó el almuerzo para sobremorir la tarde” (p. 28). En este caso, el neologismo “sobremorir” representa la derivación de “sobrevivir”, es decir, el poeta retrata a una pareja que muere de hambre cada tarde. En versos como “fue al banco a mendigar un saco dos meses medicinas” (p. 7), inclusive se aprecia la imposibilidad de hilar enunciados lógicos, como si solo hubiese cabida, dentro de las necesidades elementales, para sustantivos y verbos básicos. Por otro lado, en “Americanismos”, se detalla especialmente la irresponsabi-

17 La definición más cercana de la RAE es: “26. intr. Venir a ser, quedar. Salir vencedor”.

lidad del sistema político, al tomar decisiones inviábiles que tarde o temprano golpearán a la realidad en la cara: “como si aquello también no hubiera sido / sino cuestión de tragos / espartáquicos proyectos de heroísmo” (pp. 1-3). Los versos iniciales hacen referencia, específicamente la palabra “aquello”, a una situación de crisis tácita, provocada por la negligencia política. El poeta enfatiza la irresponsabilidad del líder caudillista,¹⁸ que reduce el manejo del Estado a una “cuestión de tragos” y a “espartáquicos proyectos de heroísmo”, que bien puede connotar a soluciones demasiado rimbombantes e inaplicables para el país. De la misma manera, el yo también juzga al pueblo, que tras la sedante algarabía del caudillo, reaccionó después de despertar “a forceps o a tirones / con una espantosa resaca para siempre”. En este caso, podría parecer que la palabra “forceps” surge de la combinación de “fuerza” y “golpes”, lo cual no resultaría extraño en el contexto del poema. No obstante, el diccionario de Oxford define “forceps” como “un par de pinzas usadas para rodear la cabeza del bebé, al momento del parto”. Es decir, el anglicismo tampoco se aleja del modo violento con que el pueblo se da cuenta de la verdad. A pesar de lo repasado sobre la estética vallejiiana, de torcer el limitado lenguaje, podría decirse que Adoum encontró el término preciso para describir cómo los pueblos latinoamericanos caen en cuenta de la eminente crisis que los rodea desde hace tiempo, ya sea a la fuerza, a golpes, o renaciendo de un solo tirón de cabeza, a la vida real.

La automutilación

Desde hace un par de años, probablemente, una frase que explica cómo se desarrolla el ambiente de compañerismo, proyección a futuro y aliento en el país, está comenzando a ganar popularidad.

18 Está claro que el poema no está dirigido exclusivamente al entorno local. Su título hace referencia a todos los líderes latinoamericanos, dictaduras y actos de corrupción.

Tal vez el único registro oficial es el de una revista deportiva¹⁹ que reza: “A veces, el fútbol ecuatoriano²⁰ es como una olla de cangrejos. Algo similar sucede cuando un compañero trata de salir, hay quienes le tratan de jalar para abajo para que no progrese”. Sin embargo, algunos años más atrás, Adoum ya había abordado este comportamiento. Aunque no es un aspecto que atraviese de manera transversal el poemario, como en muchos de los casos, no es posible desvincularlo de la temática, como efecto dañino que surge desde las actitudes propias del país: “el cercar al otro”, limitarlo y por lo tanto automutilar el progreso colectivo. El poema más explícito es “Acerca de las cercas”, que a través de la aliteración y el juego de palabras relata una relación tóxica, en el que uno de los personajes le propone al otro cercenarse mutuamente, en un acto que podría parecer de amor:

quiero decir tú cercada
 por mí cercador que tu
 cercado cerca
 y tú cerca de cierto pelo y terciopelo
 cercándome con mis dudas tercas duras (pp. 5-8)

Es así como la automutilación, aunque no de forma malintencionada hacia el otro, prevalece y contagia. Adoum, además de abordar la limitación del otro desde el amor dañino de pareja, también lo hace desde las relaciones sociales, como reflejo de la baja autoestima, la tristeza, la mediocridad y la resignación. En “Home sweet home” describe al amor como una “excrecencia” (p. 3) que nace del desgaste, pero que mantiene al yo, por costumbre, atado a él: “entonces me voy yendo / pero nos quedamos quedándonos / animalmente atados entre nosotrosdós” (pp. 5-7). El poema concluye con la supuesta, o más bien irónica, definición de felicidad. La composición del verso final, “y

19 Tomado de “A veces el fútbol ecuatoriano es como una olla de cangrejos”. *Studio Fútbol*. <https://goo.gl/DZyxc> (27 oct. 2015).

20 La expresión muta según el contexto en que se la aplique: la literatura, la música, el arte, el periodismo, la televisión, la publicidad y las alcaldías ecuatorianas, entre otros.

vivieron felices muchos años” (p. 8), a modo de cuento infantil, sugiere al lector que la relación relatada, movida por el hábito y envuelta en un aura pesimista, representa el ideal.

En “Good-bye Lola”,²¹ en cambio, se advierte un yo perdido y desmotivado ante cualquier propósito. En un principio, muestra dolor y desgarror por su exilio, aunque con una templanza de herencia indígena: “indianamente estoico estoy co- / mo desterrado descielado” (pp. 1-2). La palabra “descielado” alude al despojo de los ideales, situación a la que irremediablemente y sin motivos debe adaptarse: “acostumbrándome a este mal malo / de la tos de la memoria / mismamente sin por qué” (pp. 3-5). Concluye con una actitud desinteresada, ante la que se deja llevar aparentemente a medias, “yéndome / como quien no quiere la cosa” (pp. 6-7). La tibieza que abarca la expresión coloquial refuerza la idea de desinterés ante el futuro y de un destino que no termina de enfrentar, como si no fuese a llegar nunca. Llama la atención, también, una fragmentación del lenguaje mucho más evidente, sin articulaciones lógicas, que refleja la desorientación del yo. Del mismo modo, la potente imagen de “la tos de la memoria”, reafirma la idea de las lagunas mentales que afectan y desarticulan a la razón, el olvido de la historia, que constantemente llevaría a un “eterno retorno de lo mismo”.

La circularidad

Una de las imágenes más precisas para representar la idiosincrasia ecuatoriana es la de la serpiente que se come su propia cola. “El eterno retorno de lo mismo” al que se refirió Proaño Arandi (en Adoum, 2016, p. 20), es aplicable tanto al comportamiento individual como al acaecer social. Adoum representa el concepto de circularidad a través de la pobreza y el vaivén político. Para el poeta,

21 Es posible que el título del poema haga referencia a la canción “Goodbye Lola” (aparentemente en francés) de la cantante Eva. El disco, llamado *Sous les sun-lights*, data de 1976, época de la publicación del poemario.

lo que realmente obtiene el ecuatoriano después de un despilfarro propagandístico, es resignación. La cotidianidad del hombre se asemeja a una historia aburrida que se repite de manera eterna, sin posibilidad de progreso. Es entonces cuando Adoum juega con la ausencia de la ilusión: el yo de sus poemas acepta con pesimismo su destino observándose desde fuera, como si su vida fuese el extracto de un único corto, proyectado en un único cine, que no tiene recursos suficientes para ofrecer algo más.

“Lo insólito de lo cotidiano” retrata específicamente la situación, en la que aparentemente el yo no puede intervenir en su futuro: “yo leo en el periódico de mañana que ayer hubo / unavezmente más un cambio de gobierno que no cambia / (...) porque vamos generalmente de general en general degenerando” (pp. 3-4, 7). En este caso, el juego de palabras de Adoum se centra en la reformulación del tiempo como un concepto agotadoramente circular. Por un lado, al manipularlo desde su sentido lógico, estableciendo así al futuro en pasado: “el periódico de mañana que ayer hubo”; y por otro, creando términos condicionantes: “unavezmente más”. Del mismo modo, también va redefiniendo los significantes, de “cambio” y “general”, conforme avanzan los versos. Es pertinente que Adoum haya escogido este recurso, dado que enfatiza cómo el hombre no deja de vivir las mismas acciones una y otra vez.

Adoum recurre a la imagen de la medianoche y del domingo, para representar el estado cíclico que devuelve al yo al punto de partida, o que jamás logra culminar: “para los pobres de ese país parado a medianoche / (hace un mundo de tiempo que ya dio las once / pero cuándo también irá a sonar la una)” (pp. 15-17). El verso siguiente: “tampoco cambia nada ni el nombre de patrón presidente” (p. 18), representa a la historia que se repite, la del pobre reprimido por el patrón en la época latifundista y por sus gobernantes en la actual.

En “Sunday bloody sunday”, Adoum hace una referencia directa al “domingo” de Vallejo, que bien podría establecer diálogos con poe-

mas como “LX” de Trilce: “y me vuelvo a exclamar: ¡Cuándo vendrá / el domingo bocón y mudo del sepulcro; / cuándo vendrá a cargar este sábado” (pp. 13-16). En su caso, el ecuatoriano recurre a la imagen del “domingo” como reminiscencia al ciclo de la muerte y el revivir: “vallejo sabe que también es bocón el sepulcro del domingo / largamente tragón de lo que entonces es nosotros” (pp. 1-2). Aunque el título acarrea un gran bagaje histórico y cultural que gira alrededor de las manifestaciones de la Rusia de 1905 o de la masacre de Irlanda del Norte en 1972 en pro de los derechos civiles,²² Adoum también designa a la rutina enajenante, como la que separa al hombre de quien ama y lo que ama. Para el poeta el “mal vivir” asesina lentamente al hombre, hasta llegar delirando al final de sus días, para (re)vivir una vez más, a su estado de muerto en vida, de “premuerto”: “esta desactividad de postvivo acostumbrado / (...) el mundo es desde hace años un domingo de tarde / la estación de donde cada vez regresas a lo que eres” (pp. 5, 7-8). En este sentido, el “lunes” se convierte en un eterno limbo que distrae momentáneamente al “postvivo”: “menos mal que desde el lunes se piensa en otra cosa” (p. 14). El haber tratado el tema de la aniquiladora costumbre, permite al poema compartir puntos de contactos con la película de Schlesinger, en donde las convenciones sociales llevan a los personajes a la desesperación, arrastrándolos a un triángulo amoroso que los martiriza. Es así que el “mal vivir”, tanto para Adoum, como para el director, puede llegar a ser tan destructor como cualquier conflicto político y bélico.

Por otro lado, en “Epitafio del extranjero vivo” Adoum se inmiscuye en el interior del hombre. El poema recurre al prefijo “des”, con la intención de enfatizar el deshacer constante de la iden-

22 Además de las dos fechas clave, ambas llamadas “Sunday bloody sunday”, también existen varias manifestaciones culturales alrededor de ellas. John Lennon y U2 tienen una canción en su nombre, que trata específicamente sobre la matanza en Irlanda del Norte, lanzada en 1972 y 1983 respectivamente. Del mismo modo el director John Schlesinger y la novelista Penelope Gilliatt, produjeron la película “Sunday bloody sunday” en 1971, aunque con un argumento totalmente distinto a cualquier tema político o bélico.

tividad, que incluso lo despoja de su nacionalidad, como posesión más básica: “desretratado en su pasaporte / descontento en este descontexto / (...) queriendo incluso desencruelecerse” (pp. 3-4,7). Asimismo, se sirve del prefijo “re”, como acto de (re)construcción de lo desecho: “pararse a reparar y repararse” (p. 8), como el exiliado que retoma su espacio vital. Tanto el título como los versos finales del poema, de manera más explícita hacen hincapié en la circularidad del destino ecuatoriano. El título, que está compuesto por palabras opuestas al inicio y final, como el sustantivo inanimado “epitafio” y el adjetivo “vivo”, que modifica la naturaleza del sustantivo. Así como el cierre, que redefine el concepto de muerte con la acción de revivir, sin dejar de sugerir ironía al adjetivar el acto como “virtuoso”: “y sigue remuriendo en un círculo virtuoso / de su larga desmuerte enduelecido” (pp. 11-12).

El amor en la rutina

El amor en las relaciones de pareja es uno de los temas que envuelve casi todo el poemario. Aunque hay varias miradas sobre la pobreza, la muerte y las desapariciones durante las dictaduras, merece la pena ahondar, en este caso en cómo Adoum habla del amor a partir de una rutina, desgastada por el “mal vivir”, por la circularidad. A pesar de que es posible enumerar varios de sus poemas, es interesante revisar versos como los de “En principio era el verbo”, uno de sus textos más experimentales. Manuel Corrales Pascual, quien elaboró un estudio semiótico acerca de la poética de Adoum, comentó justamente que la fuerza poética del curioso lenguaje en poemas como “En principio era el verbo”, radicó en la necesidad de inventar una palabra extraña, para expresar un sentido inédito (p. 43). De ese modo, el poeta ejerce una violencia en el sistema gramatical, al arrancar a los sustantivos de su función nominal, para forzosamente transformarlos en acciones, es decir, pasar del nombre al acto.

En este sentido, el poeta pretende crear un espacio alterno, ocupado por sensaciones antes inefables: “te número te teléfono aburrido / te direcciono (callo caso y escalero) / ya habitacionada ya te lámparo te suelo” (pp. 1-3). En el poema, Adoum describe un encuentro amoroso, que aparentemente responde a una misma y frecuente rutina. Elementos como el aburrimiento del inicio o el rápido repaso por las acciones —como si el yo supiera lo que pasará en el instante siguiente, sin sorprenderse incluso por la curiosidad del lenguaje que envuelve la situación—, dan pistas de cómo un acto tan sensible se ha vuelto costumbre. El poema concluye con el diagnóstico emocional del yo: “nos rehacemos te desformo me conformo / miltuplicada tú yo mildivido” (pp. 10-11). De esa manera, encontramos a un yo y un tú, en desigualdad de condiciones; en donde después del ritual amoroso el yo resulta fraccionado, “mildivido” y el tú lleno de abundancia, “miltuplicado”. Finalmente, el yo, una vez más, se resigna a la insuficiencia emocional, a automutilar sus sentimientos y su ser.

La irrupción de la costumbre

Son varias las ocasiones en que se ha comentado que Jorge Enrique Adoum es un pesimista combatiente²³: pesimista al arrastrar la tristeza, el dolor, la pobreza y la historia desde sus primeros poemarios; combatiente, porque a pesar del modo de mirar su país, hay un aire de lucha que lo dirige. En su entrevista con Carlos Calderón Chico, comentó: “expresar o describir la condición del hombre dentro de las razones de su combate, (...) es lo que siempre ha hecho la literatura escrita desde el nivel honesto del hombre” (p.

23 En una entrevista realizada por Jean O’Bryan-Knight acerca de su novela *Ciudad sin ángel* Adoum elige el término para definirse políticamente: “Yo diría, primero, que un pesimista es un hombre que ha sido mucho tiempo optimista. Yo he sido muy pesimista, pero como alguien señalaba en una crítica sobre *Entre Marx*, el mío es un pesimismo combativo” (p. 45).

19). Sin embargo, luego el poeta desarrolla con más ímpetu y pasión su propósito²⁴:

En mi pesimismo combatiente siempre creí en el futuro, (...) creo en la posibilidad de una paz estable y duradera, que liberará energías para ese proyecto de futuro, que no construimos, a base de la afirmación de una conciencia cívica creadora, capaz de echar los cimientos de un país que nos devuelva el orgullo que perdimos. (Adoum, 2016, p. 296)

De ese modo, Adoum, en su propuesta, pretendió contraatacar la “mala costumbre” con todos los “malos hábitos” que arrastra: la baja autoestima, la vergüenza y la mediocridad o por lo menos plantear el asunto. Su poema “Pasadología” por ejemplo, que como su nombre indica, es una cátedra del pasado que se repite, y concluye con la postura que debe asumir el ecuatoriano, contra el destino, los gobiernos, la geografía, la costumbre y él mismo:

a contrapelo a
 contramano contra la
 corriente
 a contralluvia
 a contracorazón y
 contraolvido a contragolpe
 de lo sido sobreviviendo a
 contracónyuge
 a contradestino y contra los
 gobiernos que son todo lo absurdo
 del destino
 a contralucidez y
 contralógica a
 contrageografía (porque era
 contra pasaportes dictadores
 continentes y contra la costumbre
 que es más peor* que nuestros

24 El apartado en que se encuentra la cita corresponde al capítulo “De la abolición al futuro al futuro recobrado”, planteando de esa manera la lucha contra presentismo, consecuencia del “mal hábito” ecuatoriano de abolir su futuro.

Andrea Carolina Guerrero Piedra

dictadores) contra tú y tus tengo miedo
 contra yo y mi certeza al
 revés contra nosotros
 mismos
 o sea contratado
 y todo para qué

Es decir, para Adoum, la forma de detener “el círculo vicioso”, el “eterno retorno de lo mismo”, es enfrentarse y (re)construir de lo individual a lo colectivo; asociándolo a la noción indígena del tiempo “con el pasado delante, con el futuro detrás” (Adoum, 2016, p. 294), como la única manera de entrar en el porvenir.

Conclusiones

Durante toda su vida, Adoum fue un combatiente nacional y el representante ecuatoriano ante el mundo literario latinoamericano. El contexto en el que se desarrolló, junto a las grandes y heroicas figuras de la época, demandaba una propuesta poética de alta relevancia, en pro de las luchas sociales del momento, e incluso si era posible, ser también un rostro activo ante enfrentamientos políticos. Es así que no resulta extraño encontrar poemas que van muy de la mano con todo el imaginario que conlleva la revolución. No obstante, el conflicto que planteó fue mucho más complejo (pero no por eso menos urgente y necesario) de lo que pudieron dominar sus lectores nacionales y menos aún el resto de Latinoamérica. De ese modo, *Prepoemas en postespañol* es un poemario que no logra ser apreciado en su totalidad si no se reconocen los códigos locales, siendo aquello su freno para ganar relevancia fuera del país. A pesar de ello, Adoum abrió el campo a nuevas formas de introducción a la poesía comprometida, mucho más enmarañadas, absurdas, con personajes que fastidian y al mismo tiempo conmueven. Asimismo, sugiere también una nueva manera de aproximarse a la experimentación de la palabra, más cercana al ilógico lenguaje diario, deseosa de nuevas maneras de enfrentar a su creador y destructor.

Bibliografía

- Adoum, J. E. (1975). *Informe personal de la situación*. Cuba: Casa de las Américas.
- _____ (1979). *No son todos los que están*. España: Editorial Seix Barral.
- _____ (1998). Jorge Enrique Adoum. Entr. Jean O'Bryan-Knight. *Hispanamérica*, 41-50, abril.
- _____ (2005). *Obras (in) completas: Tomo 1*. Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____ (2016). *Ecuador: señas particulares*. Ecuador: Eskeletra editorial.
- Benedetti, M. (1972). Jorge Enrique Adoum y su Ecuador Amargo. En *Los poetas comunicantes* (pp. 97-123). Uruguay: Biblioteca de Marcha.
- _____ (1967). Dos modos de influir. En *Letras del continente mestizo* (pp. 62-66). Uruguay: Arca.
- Binns, N. (2012). *Ecuador y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. España: Calambur Editorial.
- Calderón Chico, C. (1998). *Entrevista en dos tiempos: Jorge Enrique Adoum*. Ecuador: Editorial universitaria.
- Corrales Pascual, M. (1990). El lenguaje poético de Jorge Enrique Adoum. *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, abril, 35-56.
- Guzmán, J. (2010). *La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, *Repositorio documental Gredos*. 15 jun. 2017. <https://go.gl/QgMC14>
- Ferrari, A. (1997). *El universo poético de César Vallejo*. Lima: El Heraldo.
- Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa*. Perú: Francisco Moncloa Editores.

El pez solo puede salvarse en el relámpago

César Chávez Aguilar

“La Poesía, el dolor más antiguo de la tierra”, dice el poeta, y este verso podría resumir la obra conjunta de César Dávila Andrade. Obra que se ha ido consolidando como una de las principales referencias no solo dentro de la poesía ecuatoriana sino hispanoamericana. Su poesía, llena de matices telúricos, esotéricos, ancestrales, humanos, es un camino que sigue invitando a los lectores y escritores, que han visto en él a ese poeta entregado plenamente a la elaboración de un mundo poético personal, donde hay más preguntas que respuestas, más dolor que felicidad, pero en el que nunca deja de haber iluminación. Para Dávila la poesía es mucho más que un simple juego verbal; es, como dice el título del poema al cual pertenece el verso con que abrí ese prólogo, una “Profesión de fe”, la única senda en donde radica la esperanza.

César Dávila Andrade nace en Cuenca, el 5 de octubre de 1918, dentro de una familia humilde. Si bien terminó la escuela donde los Hermanos Cristianos, de la secundaria solo pudo cursar dos años. Desde esta etapa establece una relación más íntima con su madre, mujer afectuosa, en contraposición a su padre de fuerte tendencia conservadora. Los conflictos con su progenitor surgieron repetidas veces; se cuenta, por ejemplo, el estallido de indignación que Rafael Dávila, su padre, tuvo unos años después, al ver cómo

su hijo reemplazaba uno de los santos por los que él tenía devoción por el comprobante de afiliación al Partido Socialista. La imagen de la madre estará siempre presente en su poesía, sea como metáfora de lo maternal o a través de los cantos dedicados a ella: “Arrimada a su paño de llorar, / venía la Nodriz, tan humilde, / que no tenía derredor ni en Dios” (“Infancia muerta”).

Desde el año 1933 va a deambular por modestos empleos desde portero a guardia de la cárcel. Es en esos años, en Cuenca, cuando comienza su andar poético con la publicación de algunos de sus poemas en revistas y diarios locales, mas no hay la recepción esperada, un silencio cubre la irrupción de Dávila en la poesía cuencana. A inicios de la década de los cuarenta va para Guayaquil en busca de trabajo y de un poco de estabilidad económica — estabilidad que, por lo menos en su estancia ecuatoriana, casi nunca la tuvo—. En esa ciudad escribe uno de sus cuentos más célebres: “Vinatería del Pacífico”, en el que ya se notan las marcas que tendrá su narrativa: la truculencia, la denuncia social, la pobreza como marca de la violencia, elementos que, en su poesía —inversamente— serán más bien secundarios.

A mediados de los años cuarenta del siglo pasado se instala en Quito, donde logra conectarse con la intelectualidad congregada alrededor de la naciente Casa de la Cultura Ecuatoriana, fundada por Benjamín Carrión, quien además le conseguirá un empleo de corrector en la institución. Esos años son de incesante trabajo poético y también de consolidación de amistades como con Galo René Pérez, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes, entre otros. Aquí también se forja la leyenda tanto de su capacidad alcohólica como de su inclinación hacia lo esotérico; de ahí vendrá el apodo por el cual se lo conocerá hasta la actualidad: “El Fakir”.

En Quito publica sus primeros libros de poesía: *Oda al Arquitecto-Canción a Teresita y Espacio me has vencido*, los dos en 1946. Estas obras fueron bien recibidas por sus nuevos amigos. En estos

libros, que reunían en su mayoría textos juveniles, se ve ya la conformación de un estilo, todavía con ciertos excesos sentimentales, pero ya con una conciencia lírica que no abandonará hasta el final. Asoaman aquí elementos que en sus poemarios siguientes reforzará, por ejemplo, los rasgos surrealistas: “Un reloj yacía en ácidos profundos/ y el peso de un pájaro recorría el muro” (“La casa abandonada”). O también esa sensación permanente de soledad existencial, de abandono metafísico: “Vengo desde mi propio centro, oh errantes días. / Desde la infinita soledad de un dios perdido. / Desde mi última noche entre la sangre” (“Origen I”).

El año 1950 es un punto de inflexión en la vida de César Dávila Andrade: conoce a María Isabel Córdova, quien será su compañera hasta su muerte: “Pero, Él, ese Amor que llega, a veces, / a alguna alma, en la tierra, en el destierro. / Sólo tú misma, Isabelita, puedes alcanzarlo, / si, por un instante, hundes la cabeza en mi corazón / hasta que pase la Carreta atestada de cosas” (“Pequeña tarjeta para un ramo que no se marchita”). Los amigos del poeta pusieron reparos a esa relación ya que lo primero que Isabel hizo fue alejarlo de ellos, acusándolos de que explotaban el talento de Dávila; ella, convencida del arte de su esposo, hizo todo lo posible para reafirmarlo y separarlo de las distracciones como las jaranas y borracheras a las que estaba acostumbrado. Esta decisión motivó que los dos se fueran de Quito con rumbo a Caracas, Venezuela, en donde se instalaron definitivamente en 1951.

Desde la ciudad de Caracas, Dávila seguía en contacto con sus amigos y el país. Sus libros fueron publicándose durante estos años; así saldrían *Catedral Salvaje* (Caracas, 1951), gran poema, de una fuerza lírica singular en la poesía ecuatoriana de esos años. Si bien es verdad que se siente la influencia de Pablo Neruda con sus “Alturas de Machu Picchu”, el poemario está marcado por la voz particular de Dávila: la resonancia de la cordillera, la metáfora mística y telúrica a la vez. El poema “Catedral salvaje” es una de sus obras

César Chávez Aguilar

cumbres, recordemos solo los dos versos iniciales: “¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida! / ¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!”

Luego viene un vacío temporal que se romperá con *Arco de instantes* (Quito, 1959), y con *Boletín y elegía de las mitas* (Cuenca, 1960). Es con este poema —seguramente uno de lo más comentados de toda la poesía ecuatoriana, sino el que más— en el que profundiza ya no solo en esta fuerza geográfica y lírica que leemos en “Catedral salvaje”, sino que a este poema Dávila le da, además, una dimensión histórica, y crea una voz coral de dolor, rebeldía y amor. A lo largo de esta crónica, la suerte —o desgracia, más bien—, de los indios nos conmueve y estremece, pero a su vez alcanza tonos místicos donde hay espacio para la esperanza: “Regreso desde los cerros, donde moríamos / a la luz del frío. / Desde los ríos, donde moríamos en cuadrillas. / Desde las minas, donde moríamos en rosarios. / Desde la Muerte, donde moríamos en grano. / /Regreso

/ ¡Regresamos! ¡Pachacámac! / ¡Yo soy Juan Atampam! ¡Yo tam! / ¡Yo soy Marcos Guamán! ¡Yo tam! / ¡Yo soy Roque Jadán! ¡Yo tam! / Comaguara, soy.

Tomayco. Chuquitaype. Guartatana. Duchinachay. Dumay. ¡Soy! / ¡Somos! ¡Seremos! ¡Soy!”.

En vida sólo logrará publicar dos libros más: *En un lugar no identificado* (Mérida, 1962) y *Conexiones de tierra* (Caracas, 1964); quedó inédita su obra más tardía, y sería luego publicada por un grupo de poetas y escritores venezolanos con el título de *Materia real*, en el que se incluían dos libros: *Materia real* y *El Gran Todo en polvo*, sus libros más herméticos, y algunas series de poemas de otro libro inacabado: *La corteza embrujada*, escritos, estos últimos, entre 1952 y 1966. De estos libros, la crítica literaria se ha ocupado menos, algunos motivados por el asombro de las imágenes y construcciones verbales, otros temerosos ante la aparente complejidad de una poe-

sía ajena a unos códigos tradicionales. Como veremos más adelante, estos poemarios son sentidos, profundos, de un surrealismo tan personal como sabio, lleno de imágenes deslumbrantes: “Qué terror descendía de los costados lluviosos de la escuela. / La misa cargada de madera y de fuego, como un barco. / La campanilla en todos los rincones de la sala / como un rocío que peligra y vuela.” (“Origen II”); o: “Atravesábamos calles repletas de sal / hasta los aleros, y la barba / se nos caía como si sólo hubiera estado / escrita a lápiz. / Pero la Poesía, como una bellota aún cálida, / respiraba dentro de la caja de un arpa” (“Tarea poética”).

Se ha discutido mucho sobre la muerte de César Dávila Andrade. Se puede especular sobre las causas que lo llevaron a la decisión fatal, pero nada de ello finalmente explica el hecho de la poesía. La poesía cuando surge, si bien nos habla de una interioridad personal, excede a su creador, se apropia de una vida separada, corre por sendas diferentes de la biografía del poeta. Así, podríamos escudriñar en la poesía de Dávila Andrade intentando encontrar respuestas a sus decisiones, y en especial a la última, pero serán meras especulaciones, pues su poesía ya nos da respuestas; no nos habla de César Dávila Andrade, del hombre bajo y robusto que muere en Caracas el 2 de mayo de 1967; nos habla de la condición humana, de ellos, de nosotros, de aquel, del otro, de mí mismo.

Tradicionalmente se ha dividido a la poesía de César Dávila Andrade en tres etapas; seguiremos esta línea que ayuda a comprender el desarrollo de su poesía, aunque variaremos las denominaciones de las mismas: la primera es una etapa neorromántica; a la segunda la llamaremos telúrica; y la tercera es su período hermético. Esto no quiere decir que no encontremos versos románticos en la etapa hermética o imágenes esotéricas en la etapa telúrica; la división por etapas nos ayuda a entender las líneas generales de la poesía del poeta cuencano en un período determinado, pero en poesía nada es esquemático o cuadrículado: es comunicativo, contaminan-

te, se filtra entre los límites, los rompe y los vuelve a juntar; mucho de eso lo sentimos en la poesía de Dávila Andrade.

La primera etapa va de 1934 a 1946, y se incluyen los libros *Oda al Arquitecto* y *Espacio me has vencido*, a más de las poesías primarias que había publicado en su ciudad natal. La poesía de esta etapa está todavía muy atada a los postulados tanto rítmicos como imaginativos del modernismo hispanoamericano y de los posmodernistas ecuatorianos, en especial de Jorge Carrera Andrade —uno de los grandes escritores del país—, poeta que en estos años dedicaba sus cantos a las pequeñas cosas, a la vida diaria, a las formas comunes. Este lado sensitivo, colorido, hace que el escritor Jorge Dávila Vásquez hable de una etapa sensorial, cromática. Los poemas siguen las líneas románticas como en la idealización de la mujer, o de los paisajes más bucólicos que se atraviesan en los versos: “Por tu finura de ángel con alas de violeta / y tu ternura inmensa que, a veces, se hace pena, / un Amor infinito escribió en el cielo / la inicial de tu nombre con un grupo de estrellas” (“Canción a Teresita”); pero, como ya habíamos dicho antes, se percibe en esta poesía una fuerza rítmica y lírica que solo se incrementará en las siguientes fases de su poesía.

La segunda etapa, que llamaremos telúrica, va desde 1947 a 1959. La llamamos así por la primacía en la grandiosidad descriptiva y de cierto emparentamiento místico con la naturaleza, además de la apelación a una condición histórica que define al habitante de esta geografía. No hay duda de que los poemas emblemáticos de esta etapa son “Catedral salvaje” y “Boletín y elegía de las mitas”, y en ellos percibimos la influencia insoslayable de la poesía de Pablo Neruda, en especial de su inmenso poema “Las alturas de Machu Picchu”; pero como ya habíamos manifestado más arriba, eso no le quita la virtud a estos poemas: los emparenta con la poesía nerudiana, mas no son absorbidos por ella. Vladimiro Rivas Iturralde afirma: “Estos poemas constituyen las dos cumbres de la obra de Dávila Andrade y desde ellas debe contemplarse su obra”. Más allá de la verdad de

esta afirmación, es indudable que esos dos poemas son una marca de nacimiento de nuestra poesía, impronta imborrable de nuestra tradición literaria. “Yo, que jugué a la Juventud del Hombre, / alzo esta noche mi cadáver hacia los dioses! / Y, mientras cae el rocío sobre el mundo, / atravieso la hoguera de la resurrección!” (“Catedral salvaje”).

Por último, la tercera etapa es la llamada hermética, denominación en la que casi todos los críticos coinciden, va desde 1960 hasta 1967, y corresponde a los últimos poemarios de Dávila Andrade, en especial *Un lugar no identificado*, *Conexiones de la tierra*, *La corteza embrujada* y *Poesía del Gran Todo en polvo*. Si bien existe coincidencia en la denominación, no la ha habido en cuanto a la interpretación de los poemas. César Eduardo Carrión, en *La diminuta flecha envenenada*, libro que está dedicado al análisis de esta etapa en la poesía de Dávila Andrade, dice acerca del calificativo de “hermético”:

Es pertinente en tanto proviene de la peculiar noción que tienen sus críticos acerca de lo que es un poema y de lo que debería ser la poesía lírica, pero es al mismo tiempo evasivo, porque demuestra una fingida incapacidad para interpretar y valorar el sentido y el lugar de la poesía hermética daviliana.

Me parece acertado lo que afirma Carrión, porque si bien hay comentarios y crítica en abundancia sobre las dos primeras etapas, hay escasa sobre la tercera, y mucha de esta se la despacha afirmando la impenetrabilidad por un presumible esoterismo, pero sin hacer análisis real de los versos y los poemas. Es verdad que en una primera lectura las imágenes, los símbolos, la estructura verbal nos descoloca, pero una lectura más detenida nos permite descifrar la intención del poeta; si bien puede verse un agotamiento en la posibilidad de comunicación, es en ese límite en donde descansa la verdad poética; vemos el vacío pero también el hilo que nos ayuda a penetrar en él: “No hay angustia mayor que la de luchar envuelto / en la tela que rodea / la pequeña casa del poeta durante la tormenta / .../ Pero la tela se encoge y ninguna práctica / es capaz de renovar /

la agonía creadora del delfín / El pez sólo puede salvarse en el relámpago” (“Profesión de fe”). La salvación está en la luz.

Un punto final: se ha hablado siempre de la cercanía poética de Dávila Andrade con César Vallejo, el gran poeta peruano. Se ha dicho que *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas humanos* podrían ser ubicados en las diversas etapas davilianas. Es indudable la presencia de Vallejo en Dávila, pero nos preguntamos: ¿puede evadir algún poeta andino o latinoamericano a Vallejo? Más que influencia, que no niego que exista, hay una fraternidad poética, hay elementos que hermanan a ambos poetas: la pobreza, la sensibilidad humana, la presencia del paisaje andino, la búsqueda vanguardista, el especial forzamiento de las imágenes, el exilio voluntario, la muerte temprana. Esa hermandad hace que las voces de los poetas pervivan en conjunto. Las visitas que hacía Dávila a la poesía de Vallejo alimentaron su propia visión y su sentir; la lectura que hace Dávila de Vallejo lo enriquece a éste, pues nos da los giros que necesitamos para desentrañar su poesía.

La originalidad en literatura no existe. Existen influencias, relecturas, reescrituras, la voz auténtica de un poeta surge tras todas las sombras tutelares que pudiera haber. Hemos señalado que Jorge Carrera Andrade, Pablo Neruda y César Vallejo influenciaron a nuestro poeta, pero lo que nació de esto es una poesía de corazón tierno y coraza dura, de música y sensibilidad, solitaria y solidaria. La poesía de Dávila es, al final, distinta, nos muestra ese lado del ser humano que la poesía de aquellos tres grandes poetas no mostraba, ese perfil oculto, ese lado oscuro. La poesía de Dávila, con todos sus matices, es una poesía de luz, de fe, de salvación. Acudo, para terminar, nuevamente al verso final de “Profesión de fe”: “el pez sólo puede salvarse en el relámpago”.

Ciencia ficción ecuatoriana: las exploraciones del futuro de las nuevas generaciones

Iván Rodrigo-Mendizábal

La ciencia ficción ecuatoriana tiene al menos 120 años de historia. Para corroborarlo se tiene la primera novela de anticipación científica, *La receta: relación fantástica* (1893) de Francisco Campos Coello, un erudito y político progresista guayaquileño.

De dicha obra precursora al presente, hay un marcado camino que algunos avezados escritores ecuatorianos y algunos residentes en el país, intentaron consolidar contra viento y marea, toda vez que las tendencias de la literatura ecuatoriana se afincan en otras temáticas, sobre todo de corte social o político.

El presente artículo quiere dar cuenta sobre este camino, enfatizando en el panorama de las últimas décadas donde ciertos escritores profundizan el deseo de consolidar el campo de la ciencia ficción en Ecuador.

Una rápida mirada sobre la evolución de la ciencia ficción ecuatoriana

El ímpetu del progresismo hace nacer la ciencia ficción en Ecuador. El progresismo fue una corriente política que, hacia finales

del XIX, intentó conciliar con el liberalismo y, con él, los aires de una nueva libertad bajo las determinaciones del progreso capitalista.

El influjo de las novelas de Julio Verne, en cierta medida, fue lo que permitió que escritores como el mencionado Campos Coello, junto a Manuel Gallegos Naranjo, Abelardo Iturralde o Alberto Arias, quisieran fundar una narrativa con premisas futuristas, donde mezclaban los ímpetus sociopolíticos, las visiones sobre Ecuador en otro tiempo distinto, los viajes espaciales, sin descontar ciertas incertidumbres plasmadas en los sueños que trataban de ilustrar en sus obras. De ellos, Campos Coello quizá sea el más ejemplar, con dos novelas, *La receta y Viaje a Saturno* y un grupo de cuentos que mezclan la fantasía técnica y las imágenes de futuro. Sin embargo, es curioso que luego de dichos literatos, cuya obra va un poco antes de la llegada del liberalismo radical en Ecuador, es decir, 1905, el camino que inauguraron quedó trunco, poniendo de manifiesto la imposibilidad de pensar en tiempo futuro, en espacio prospectivo, al país.

Habrá que esperar hasta la década de 1950 cuando dos escritores, Juan Viteri Durand y Demetrio Aguilera Malta, el uno, con una novela, *Zarkistán* y, el otro, con una obra de teatro, *No bastan los átomos*, trataron de mostrar sus inquietudes sobre el futuro de la humanidad luego de la II Guerra Mundial. La preocupación existencial marcaría su trabajo, además de replicar, a su vez, el tono de H.G Wells.

De los dos momentos antedichos, la moderna ciencia ficción ecuatoriana renacerá a partir de la década de 1970. Desde ese momento hasta el presente más bien el ritmo de propuestas de ciencia ficción no ha sido abandonado.

Nuevas tendencias de la ciencia ficción moderna

El breve panorama esbozado pone de manifiesto el diálogo de sus precursores con la realidad sociopolítica nacional y mundial. Quizá el deseo de salir de la condición de un país en constante ten-

sión política marca el deseo de buscar en la literatura de finales del siglo XIX el trazado del camino hacia otro futuro, ciencia y tecnología de por medio. Y, a mediados del XX, la preocupación de cómo la ciencia y la tecnología fundaron derroteros destructivos, es otro horizonte del diálogo en la literatura de ciencia ficción ecuatoriana. Pero ya en el último tercio del siglo XX, quienes escriben ciencia ficción, no tienen el mismo interés que sus predecesores y más bien se adentran a territorios más propios de la ciencia ficción.

No pretendo hacer historia de la ciencia ficción, cuestión que ya hice en mi entrada en la *Science Fiction Encyclopedia*, en su versión *online* respecto a Ecuador. Pero sí recalcar que, a partir de 1970, ciertos escritores ecuatorianos como Carlos Béjar Portilla, Abdón Ubidia, Santiago Páez y Leonardo Wild, sembraron las semillas para un trabajo futuro y sobre el futuro.

Su trabajo, en contraste con otros escritores que se aventuraron a la ciencia ficción con una obra y luego la abandonaron, es determinante. Salvo Béjar Portilla, los otros escritores siguen activos hasta el presente.

De la ciencia ficción de Béjar Portilla se puede decir que su interés por lo trascendente es lo que marca los cuentarios: *Simón el mago* (1970), *Osa mayor* (1970) y *Samballah* (1971), inaugurales de la ciencia ficción moderna ecuatoriana. Con el tema de lo trascendente quiero decir que sus cuentos no son de aventuras, sino más bien de historias donde prevalecen inquietudes como si el alma humana reencarna, si se puede mantener los cerebros de científicos muertos para ser rescatados mediante procesos cuánticos, o el que la maquinización de la vida de pronto hace que se borre el límite entre lo sensible y lo material. Su obra bordea lo extraño ligado a la ciencia ficción, hecho que ha llevado al crítico literario, Miguel Antonio Chávez, en la revista *Avispero* (noviembre, 2016), señalar que Béjar Portilla “estuvo más cerca de la fantasía o la metafísica, sin descuidar su preocupación por el entorno social y las relaciones humanas. No

dudo en considerarlo uno de los escritores vivos más importantes del país, lo más cercano a un Ray Bradbury que ha visto el Ecuador y que lamentablemente no ha gozado dentro de casa aún del reconocimiento que se merece, más allá de unos cuantos estudios críticos dedicados a su obra”. Quizá habría que añadir que aparte de Bradbury, Béjar Portilla también bebe de la vena de Jorge Luis Borges. Por algo en su cuentario *Puerto de luna* (1986), el escritor le hace un homenaje, “haciéndole” escribir un “Epílogo imaginario”.

Quizá un interés más concreto con los cambios que suscitan las tecnologías, con el impacto de la maquinización en la vida cotidiana, con el hecho de que las máquinas se antropomorfizan y hacen cambiar lo conocido, haciendo que todo se vuelva intemporal e intrascendente hasta hiperfantástico, es lo que marca la ciencia ficción de Abdón Ubidia. *Divertinventos o Libro de fantasías y utopías* (1989), *El palacio de los espejos* (1996), *La escala humana* (2009) y más recientemente *Tiempo[∞]* (2015) son cuentarios que tienen otro registro: nos ponen en el problema de cuán desesperante es para el hombre volver a ser humano, tratando de escapar de la maquinaria que impone la revolución genética que ya no toma lo sensible, sino la codificación misma del ser. Pienso que tanto el trabajo de Béjar Portilla como el de Ubidia son filosóficos. En un texto que publiqué en la revista *Cartón Piedra* del diario *El Telégrafo* (abril, 2017), afirmé que la ciencia ficción de Ubidia engloba ciertas claves sobre el maquinismo de los pensadores Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Desde otra perspectiva también se puede leer la obra de Santiago Páez. Es la dimensión antropológica en la ciencia ficción, comparable con el trabajo de Úrsula K. Le Guin. Páez escribe ciencia ficción desde la década de 1990. Es clave su cuentario *Profundo en la galaxia* (1994) donde aparece la idea de los viajes en el tiempo entremezclados con el mundo mítico indígena. Con esta obra reflexionamos sobre la interacción entre culturas distintas, entre mentalidades extrañas; su interés por la dimensión humana también

está inscrita en su novela *Shamanes y Reyes* (1999), sobre cómo los seres humanos se han desplazado al espacio exterior, tratando de refundar la sociedad. Esta obra quizá abre a otro horizonte en la escritura de Páez. Así, su posterior obra de envergadura es *Crónicas del breve reino* (2006), novela tetralógica que muestra 140 años de un Ecuador imaginario hasta un futuro posapocalíptico, una especie de estudio sobre cómo un país se malogra pese a los proyectos utópicos. En camino intermedio está la novela gráfica *Angelus Hostis* (2012), mezcla entre el policial y la imagen de una ciudad andina futurista asediada por ciertos seres que la minan desde su interior. La preocupación por el fracaso de una sociedad está inscrita, aunque en tono satírico-político, en *Ecuatox*[®] (2013), una distopía. Sin embargo, si el final de un proyecto político es su caricatura como en esta última novela, otro es su escape: ir a refugiarse a un recóndito lugar y refundar una comunidad con otro *ethos* como es el que sugería *Crónicas del breve reino*. Este es el sentido que trasunta también *Antiguas ceremonias* (2015), una atopía donde el contraste entre las ciudades ruinosas (la civilización que ha tocado su fin) con esa comunidad primaria que se articula en función de sus propias necesidades es, desde ya, el fundamento para mirar, desde lo antropológico cómo se constituye la humanidad que debería ser.

El camino esbozado por Leonardo Wild en su obra es otro, si comparamos con los anteriores escritores. Su interés es más bien científico y eso es lo que se observa en su obra de ciencia ficción que mezcla la aventura y el descubrimiento. Sus novelas son de formación si se piensa que su destinatario es más bien el público juvenil. Ello no desmerece el que, tras la inquietud científica, sus trabajos sean reflexivos y hasta filosóficos, donde a través de las tramas se trata de concienciar sobre determinadas problemáticas. Sus dos primeras novelas de ciencia ficción, *Unemotion* (1996) y *Die Insel die es nie gab* (1997), fueron publicadas en Alemania. Su trabajo publicado en español es: *Orquídea negra o el factor vida* (1999), donde se muestra la destrucción de la vida de un planeta por efecto de las

luchas de poder y cómo sus sobrevivientes buscan otros derroteros en otros planetas; lo propio, *Cotopaxi, alerta roja* (2006), una novela en clave científica acerca de la probable erupción del volcán Cotopaxi, su monitoreo y cómo los intereses políticos pueden afectar la vida de la población; y más recientemente *Yo artificial o el futuro de las emociones* (2013), la versión castellana de *Unemotion*, acerca de la Tierra agonizante por efecto del calentamiento global y problemas socio-políticos. Se puede decir que en todas ellas la preocupación esencial de Wild es por el medioambiente determinado o condicionado por las decisiones políticas: frente a la idea, popular en el siglo XIX, que la ciencia y la tecnología, al servicio del gobierno, llevarían a sociedades felices, Wild parece decirnos lo contrario en el siglo XX y XXI, es decir, que otras deben ser las comunidades éticas las que deben estar detrás de las tecnociencias.

Nuevos aires y nuevas visiones

Y ya en el siglo XXI el ímpetu de otras generaciones propone más caminos dentro del campo de la ciencia ficción ecuatoriana. Resalto el trabajo de ciertos escritores: Jorge Miño, Galo Silva (con el seudónimo de Henry Băx) y Cristián Londoño Proaño.

Miño es un escritor que ha dado la novela *El crayón púrpura* (2002), una especie de fantasía que entremezcla el tiempo de espera de un niño y la conjunción con un planeta, a modo de una reflexión metafísica. Luego empezó a cultivar el cuento, siendo uno de los ecuatorianos que ha conseguido algunos premios en este rubro en concursos internacionales. Sus cuentarios de ciencia ficción son: *Begonias en el campo de Marte* (2005), *Ayer será otro día* (2014), *Las moscas de Marte: cuentos de ciencia ficción* (2015), *El héroe corre por su vida* (2015). Lo particular de su obra es el tono humorístico que permite un contraste en las tramas; es decir, muchas de ellas si bien rayan lo extraño y lo terrorífico, pasados por el velo del humor, resultan en una estética literaria innovadora que incita a leerlo.

Silva por su parte, explora la ciencia ficción desde la preocupación de los mundos inexplorados, desde los multiversos, desde las misiones que de pronto son tomadas por entidades que siembran la incertidumbre. Se deben citar sus cuentarios: *El último siloíta* (2010), *El inventor de sueños: relatos de ciencia ficción* (2011), *Episodios futuristas* (2017). El interés de Silva es más bien la ruta de las decisiones humanas.

En el caso de Londoño Proaño, se puede decir que su apuesta es a la ciencia ficción dura, en sentido clásico. Su trabajo, que mezcla preocupaciones filosóficas y sociológicas, a su vez están definidas por un tono de aventura. Así, en *Los improductivos* (2014), una sociedad distópica futurista, obliga a sus ciudadanos a vivir dentro de una burbuja del trabajo sin horizonte; o en el caso de *Underbreak* (2015), el tema de la clonación aparece con fuerza. Este joven escritor reta con imágenes del futuro desde un horizonte que dialoga con lo mejor de Isaac Asimov o Robert Heinlein.

Finalizo el presente artículo mencionando algunas futuras promesas que, por su estética experimental, dan vitalidad a la ciencia ficción en tono posmoderno: el citado Miguel Antonio Chávez y su novela *Conejo ciego en Surinam* (2013), Augusto Rodríguez y *5079, archivos secretos* (2016), Luis Alberto Bravo y *Septiembre* (2012), además Paúl Puma con su obra de teatro de ciencia ficción, *Mickey Mouse a gogo* (2002-2017). Son promesas en la medida que su trabajo explota nuevos referentes que rompen con lo tradicional.

La risa sardónica del suicida:
La corbata amarilla
de David Ledesma Vázquez

Giovanni Salvatore Bayas Aguiar

David Ledesma: Breve introducción

Una misión necesaria para los estudios contemporáneos de la literatura ecuatoriana será la de rescatar a sus autores olvidados, quienes aplastados bajo la sombra de figuras que los opacaron por el contexto literario, social o político de inicios del siglo XX, fueron asfixiados o marginados por la crítica de la época, el contexto social y las necesidades económicas que descuidaron los valores literarios de sus productores. En lírica, el guayaquileño David Ledesma Vázquez, dueño de una historia personal y una muerte casi tan fascinante, dolorosa y ensombrecida como su poesía, la cual es también alimento de su leyenda, es quizás uno de los menos difundidos de la década del 50.

Poseedor de una honda sensibilidad que terminó mermando su estabilidad emocional, Ledesma se quitó la vida ahorcándose con una corbata amarilla en su departamento. El parte policial indicó que en el bolsillo de su camisa se encontró, como nota suicida, un último texto de despedida. Así, próximo a cumplir 27 años de edad, Ledesma escribió su nombre junto a la larga lista de poetas suicidas

ecuatorianos.¹ Uno de los posibles detonantes más relevantes que nos brinda su escasa biografía personal, a breves rasgos difundida debido al pudor de su familia, fue su homosexualidad.

Primeras publicaciones y “El Club 7”

Junto a Ileana Espinel Cedeño² funda y lidera el Club 7, un grupo de escritores guayaquileños que arranca originalmente con 7 integrantes (de ahí su nombre). En respuesta a sus ansias de conformación artística y creación literaria publicarán en 1954 un libro colectivo titulado homónimamente. Para Hernán Rodríguez Castelo, Ledesma y Espinel se consolidan como parte de la lírica contemporánea de la década del 50, adquiriendo la metáfora de Jorge Carrera Andrade con una “refinada sutileza intimista” y de Gonzalo Escudero la “perfección formal apurada hasta sus más altos límites” (Rodríguez Castelo, pp. 345, 346). Empezamos a atisbar uno de los elementos más recurrentes de su poética, la cual se exponenciará a lo largo de su obra, en la lucidez sobre su vacío interno y la identidad que lucha entre el David Ledesma terrenal y el ente poético que vive en otro plano interior. Este elemento, junto a otros demonios personales, se muestra claramente en “El deshabitado”:

-
- 1 Nos dice César Vásconez en el prólogo a la obra poética completa que los desconocedores de la obra de David Ledesma llegan a encasillarlo erróneamente, debido a sus primeras publicaciones y la falta de difusión de su obra completa, como un miembro tardío de “La generación decapitada”, grupo de poetas modernistas (denominados como grupo por la crítica) que se suicidaron a una temprana edad. Medardo Ángel Silva, Ernesto Noboa y Caamaño, Arturo Borja y Humberto Fierro integran este grupo. Algo más contemporáneo, César Dávila Andrade fue también quizás un referente del escritor suicida para Ledesma.
 - 2 Ileana Espinel Cedeño (Guayaquil, 1933-2001) poeta fundadora en 1954 del Club 7, junto a David Ledesma, Gastón Hidalgo Ortega, Sergio Román Armendáriz, Carlos Benavidez Vega y fugazmente Charles Abadía y Miguel Donoso Pareja, grupo poético que tuvo importante resonancia en el mundo cultural guayaquileño. Ledesma y Espinel, que compartían una gran amistad, son las dos voces relevantes de este grupo.

Algo pequeño late dentro mío;
 algo que no conozco y que asombra.
 Tal vez, acaso, la raíz del alma.
 Tal vez me late la semilla oscura,
 potente y majestuosa de la Muerte. (pp. 4-8)

Lenguaje poético consolidado

Con la publicación de *Gris* (1958) Ledesma conquista un triunfo internacional, el 2do puesto en el concurso poético de la revista venezolana *Lírica Hispana*. En el prelude de este poemario premiado, Ileana Espinel nos narra en el índice de las Obras Completas de Ledesma las palabras del uruguayo Hugo Emilio Pedemonte sobre las características, ya consolidadas, del lenguaje de Ledesma. Lo define como

“una lírica sin grandilocuencia ni devaneo ... no es una poesía de vocablos escogidos; sus palabras son las mismas para el uso [diario] ... con los significados que configuran sus poemas, juntando lo abstracto y lo concreto, personificando y unificándolo.” (Espinel, p. 258).

En el caso de Ledesma se vislumbra desde esta etapa de su poesía aproximaciones a un hablante en tercera persona, desdoblándose en plena posesión de su facultad expresiva con una clave de tono coloquialmente ciudadano:

Este pobre David que nada pide,
 sino un poco de paz para vivir,
 una piedra en que apoyar
 la cabeza cansada de palabras,
 y un centavo de sueño que permita
 creer que todavía hay gente buena. (pp. 1-6)

Varios críticos apuntan que *Los días sucios* (1960) es la obra central de la poesía de Ledesma, siendo esta la última que el poeta publicó en vida. La cotidianeidad de sus versos cuya estética ha dejado de lado el endecasílabo, y que junto a un juego “escalérico” de la sangría verso a verso nos corta la lectura, obligando al lector a

moverse junto a la palabra, llevándonos de la mano hacia su mundo de inestabilidad emocional. Es sin duda una bisagra entre lo que el poeta proponía previamente y los alcances estéticos que empezaba a fraguar con títulos como “La cabeza”, “La escalera”, “Los zapatos” o “El fonógrafo”.

Recopilación póstuma: *La corbata amarilla*³

Durante casi una década de creación, luego de sus primeros textos en *Cristal* y hasta 1959, Ledesma se mantuvo activo en la escritura de una obra paralela a sus publicaciones oficiales que nunca vio la luz con su aprobación. Este proyecto, cuentan los allegados de su círculo literario, mantenía un doble título, debido a que el poeta falleció antes de definirlo: *La corbata amarilla* o *La risa del ahorcado*. La obsesión del poeta con este objeto, la corbata amarilla⁴ con la que se quitó la vida, se convierte en un tenebroso y revelador premonitorio de lo que fraguaba. En 1967 el poeta, crítico y compañero de tertulia, Cristóbal Garcés asegura recordar fervientemente haber escuchado de la boca del mismo Ledesma el poema “Colofón” que denostaba un giro prosaico, irónico, como si David hubiera tenido planificado desde hace varios años ya su muerte y estaba jugando, riéndose sarcásticamente de todos. Nunca sabremos con certeza cuál iba a ser la selección final que compondría esta obra, pero el acercamiento que tenemos nos brinda mucho material para su estudio.

3 Para efectos de este estudio, tomaré en cuenta la selección y publicación oficial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en donde se recopilan todos los poemas publicados en revistas y periódicos de la época bajo el título *La corbata amarilla*.

4 Oficialmente no se hace alusión a la presencia de este elemento en el parte policial, pero cuentan sus allegados amigos y la empleada doméstica que lo encontró, que Ledesma había amarrado 2 corbatas como soga y se había vendado las manos, como mejor pudo, para evitar el arrepentimiento de soltarse. Se lo encontró un viernes santo, dentro del ropero de su departamento en Guayaquil.

La risa sardónica de Ledesma

Acercándose cada vez más hacia cualidades prosa, irónicas y sobre todo un lenguaje de la cotidianeidad rayando en lo coloquial, podemos analizar por ejemplo el poema en endecasílabo “Narciso agripado”⁵: Todos los días sábados, de tarde, / el peluquero me asesina el pelo. / Miro caer la vida de mi cuerpo / como una costra sin razón. Me baño / con temor de resfriarme el esqueleto” (pp. 3-7).

Pero la culminación del mismo poema es aún más quebrantadora: “Si esto es amor, redondo amor del cuerpo, / decid ¿para qué mueve el viento / su vaporosa nalga celestial...?” (pp. 16-18). En el poema “Colofón”, del cual tenemos la certeza gracias a Garcés, de que estaría incluido en esta selección: “Solo podrían entender mi soledad / el alacrán que se picó la cola / con su propia ponzoña / y los dos ojos que jamás pueden verse el uno del otro” (pp. 13-17). Las temáticas de Ledesma, la muerte, el deicidio, la sombra de la soledad o el homoerotismo se mantienen. Pero hay en este último texto, que aborda el hecho de sentirse “distinto” un sinsentido construido sobre imágenes que nos recuerdan más a la antipoesía⁶ que a sus primeros versos “decapitados”. Siguiendo con el pensamiento “Ledesmiano” de no haber en ningún lugar del mundo, está el texto “Distinto”:

El pájaro que tiene una solo ala,
la naranja cuadrada,
el árbol tenso
que tiene raíces para arriba
y el caballo que galopa para atrás.
Solo ellos me entienden. (pp. 1-6)

5 Publicado por primera vez en Cuadernos del Guayas, en junio de 1955. El poeta aún mantiene la estética del endecasílabo en sus versos, pero la ligereza oscura, casi humorística de sus versos, llama la atención de la crítica.

6 Poemas y antipoemas de Nicanor Parra ya había sido publicado en 1954, así que existe la posibilidad de que un ejemplar ya hubiera caído en sus manos, quizás durante su estancia en Buenos Aires o en Bolivia. No tenemos datos al respecto.

Esta identificación casi prosaica, en imágenes que nos remiten a un Ledesma más cercano con el lector, despojándose de todo hermetismo, refuerzan este humor negro que se completa con el cierre premonitorio en donde nos adelanta sus planes de suicidio: “Y un día / distinto / Sin pareja, / con ellos cavaré un hoyo muy negro / donde meterme con mi sombra a cuestras” (pp. 9-13).

Conclusión

Lo realmente sarcástico, es que Ledesma nos avisa los detalles de su planificada muerte, como si construyera verso a verso un tétrico poema en donde usará su cuerpo como página en blanco. Y esto se materializa en “El poema final” donde justifica su decisión final⁷: “Si un ruido horrible suena en la cabeza, / si una cosa sin nombre nos agobia, / si algo estalla de pronto... ¿Qué ha de hacerse?” (pp. 26-29).

Sus investigadores hasta el día de hoy se mantienen entre suposiciones y tratando de armar el corpus total de su obra, pero esto se vuelve complicado en vista de la rápida partida (y la gran cantidad de manuscritos inéditos) que a tientas de la intencionalidad del autor han sido recopilados.

Lo dice el mismo Ledesma en su trágica despedida⁸: “La rueda sigue andando / El molino no deja de moler. / Ni nadie pierde su trabajo a causa de un tornillo que se rompe.” (54-56), y si bien habrá que continuar con la labor de rescate de su obra, las infinitas posibilidades y alcance de su poética si no hubiera adelantado su partida (al igual que muchos otros autores ecuatorianos), nos hacen cuestionar cuáles son las políticas de protección y apoyo a creadores de su tipo en un país que, haciendo referencia a las palabras de Luis Cernuda, no soporta ver a sus grandes poetas vivos.

7 Sobre este poema, encontrado en su camisa cuando levantaron el cadáver, el parte policial si hace acotación, siendo prueba fehaciente de que se trataba indudablemente de un suicidio.

8 Otro fragmento del “Poema final”.

El realismo progresista de Pablo Palacio

Siomara España

Pablo Palacio “no es una cima, es una simiente” (Valencia, 2008) esta sencilla frase de Leonardo Valencia, escritor ecuatoriano afincado en Barcelona, para referirse al escritor lojano, nos hace pensar y detenernos en la polémica que desencadenó la obra palaciana, entre los que querían encumbrarlo y quienes pretendían excomulgarlo de los anales de la historia de la literatura ecuatoriana, por no considerarlo dentro del “canon” literario y sobre todo dentro de la corriente del Realismo Social, imperante en toda la Hispanoamérica de los 20 y 30 y que circundaba en todas las ramas del arte de la época.

Para empezar a hablar de Pablo Palacio (Loja, 1906-Guayaquil,1947) es necesario empezar con el entorno histórico, social y literario del Ecuador de las décadas del 20 y 30. Tiempos de revueltas, lucha de clases, de impactos económicos, políticos y sociales nacidos en torno a la Revolución Alfarista.¹

1 La Revolución Liberal tuvo como detonante la venta de la bandera, el líder máximo de este movimiento fue el General Eloy Alfaro Delgado, quien con un grupo de hombres a los que se les denominó “Montoneros” emprendieron la lucha contra los gobiernos conservadores. Esta revolución que se llevó a cabo el 5 de junio de 1895, es considerada la más importante del Ecuador por su compromiso político y social con las clases menos favorecidas entre las que se encontraban, campesinos, obreros, mujeres y trabajadores en general.

Siomara España

Surge por este tiempo la literatura de un grupo de escritores de ideología de izquierda, casi todos ellos se identificaban con el estandarte del Partido Comunista Ecuatoriano y como reacción y posición de vida aparece la literatura del denominado “Realismo Social”, en las páginas del “Grupo de Guayaquil” conformado por Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert y José de la Cuadra. Luego se sumará, en la sierra, la obra del indigenismo con Huasipungo de Jorge Icaza Coronel (Rodríguez Castelo, 1989, p. 104). Ellos se establecieron como la única tendencia comprometida de su tiempo, “la línea válida que apuntaba en la dirección del realismo social” (p. 106) y con su lema “La realidad y nada más que la realidad” denunciaron y legitimaron su fervor ideológico *proyectando la literatura ecuatoriana al mundo, por medio de estampas tremendas de violencia verbal y física; además de la reproducción fonética del habla montubia de la costa ecuatoriana.*

Es por esta misma época, que aparece la obra palaciana, que sin duda alguna rompía con la tendencia socialista de compromiso intelectual. El escritor lojano presenta una obra irreverente, completamente disímil a las de sus compañeros de generación, cuyos textos trastocaban el supuestamente necesario panorama de denuncia del realismo social.

Esto le valió a Palacio los más severos y rabiosos ataques de sus mismos compañeros de ideología política, así la crítica que le hiciera Joaquín Gallegos Lara a su obra:

Se admira en ella la inteligencia, pero se la encuentra fría, egoísta, y se puede ver al fin, que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias, ... trata con un izquierdismo confusionista las cuestiones políticas ... con un estilo apto para expresar su actitud. Después de leer Vida

del ahorcado nos queda una sensación sí, admirativa a medias, a medias repelente.²

Más lacerante resulta el comentario de Gonzalo Escudero, quien denomina a la obra palaciana como un:

Breviario de cuentos amargos, acres, helados como caína... Pablo Palacio persigue un álgebra revolucionaria del arte burgués de hacer cuentos ... construir valores ecuanacionales entre un paraguas y una máquina de coser encontrados en una mesa de disección. (Carrión, 1954, p. 92)

Barrera es demoledor cuando manifestaba “Palacio, condenado al ensombrecimiento de su razón” (Barrera, 1956) en relación al generalizado criterio de ciertos sectores intelectuales que consideraban que la obra palaciana había sido fraguada entre un profundo estado de demencia a la vez que de inconsciencia social.

La obra de Palacio trasciende los estados de delirio encumbriéndose a los de la razón perfectamente estructurada para la construcción de sus obras y personajes a los que dota no solo de una psicología propia, sino que los ilumina desde la otredad, desde lo anómalo, lo indeseado e indeseable para el entorno y los dimensiona hacia ese otro universo, donde la razón de su existencia cumple una suerte de metáfora social, el otro realismo, ese que también denuncia, que también evidencia y que adicionalmente lacera más que otras realidades, que sin “alinearse” manifiesta palpablemente aquello que se desconoce y se aísla, incluso dentro de las sociedades contemporáneas (Noticias, El Diario, 2013).

Estos “trances alucinantes y fantásticos”, dimensionaron a Palacio a la categoría de “raro”, desajustado de los parámetros de la escritura validada, donde lo “normal” hubiese sido alinearse a las corrientes

2 Gallegos Lara, Joaquín, artículo publicado en el diario El Telégrafo, en la sección “Hechos, ideas y palabras: La vida del ahorcado” del 11 de diciembre de 1932.

que demandaba la ideología partidista. Esta disensión de su obra fue causa de inopia, y con esa negación al que disiente, toda su producción literaria fue des-configurada, al punto de socavarla por décadas.

La coyuntura histórico-literaria de los años 30 necesitaba artistas comprometidos con las causas sociales, por lo tanto, en una forma hasta cierto punto anárquica, convirtió en marginales a los artistas que no evidenciaran la causa a través del arte. Así a Pablo Palacio igual que a Humberto Salvador, se los aisló de la historia literaria, Salvador retomó la pluma del compromiso per sé, no obstante, Pablo Palacio prosiguió por los laberínticos caminos de esa otredad. El resultado fue la deslegitimación y ensoberbecimiento de su trabajo, menoscabando las singularidades creativas de su coetáneo, calificándolo, deliberada o fortuitamente, como oscuro, crucigramado tal como lo calificara Barrera: “condenado por su locura”, evidenciando perjuicios y conjeturas apresuradas, ignorancia de teorías, ya existentes, en el arte, además de corroborar la escasa lectura y análisis sesudo que se debería haber aplicado a su quehacer literario, y peor aún, corrobora un desconocimiento total de las circunstancias biográficas del autor, pues es bien sabido que toda su obra fue escrita en el periodo de su total lucidez, ya que su última novela *Vida del ahorcado*, fue escrita en 1932 y no fue sino hasta 1939 (Palacio, 2005, p. XLVII) cuando Palacio empieza a sufrir los estragos de la terrible enfermedad que silenció su pluma para siempre.

Otro de los métodos que se fraguó para descalificar su obra, fue el constante uso de comparaciones de otras literaturas con la suya. Para algunos críticos sus obras eran similares a Proust, para otros a la literatura de Joyce, Kafka, o D. H. Lawrence, y al hacerse tantas analogías se le negó a Palacio la originalidad.

Cabe destacar que para la época, los mencionados autores resultaban imposibles en las lecturas de Palacio, no solo por el desconocimiento del inglés o alemán de las primeras ediciones de los citados autores, sino además, porque hasta nuestro recóndito

terruño, era prácticamente imposible que llegasen traducciones en español de las mismas, por ejemplo, *Vida del ahorcado* fue publicada en 1932, y la primera traducción de *La metamorfosis* de Franz Kafka, que por la cercanía geográfica, pudiese haber llegado hasta Ecuador, hubiera sido la realizada por Jorge Luis Borges (1938).

Palacio puso en el tapete nuevas construcciones literarias, muchas de ellas desconocidas y poco entendidas en sus contemporáneos, él mismo dice en *Vida del ahorcado*:

El problema del arte es un problema de traslados, descomposición y ordenación de formas de sonidos y de pensamientos, las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda solo el poder de babosearlas. (Palacio, 2004, p. 72)

La obra de Pablo Palacio va en busca siempre de ese norte, nuevas formas expresivas, acompañadas y amalgamadas con una serie de estructuras-desestructuras que deambulan frecuentemente por el campo de la parodia, donde con exquisito humor deshumaniza, dibuja y desdibuja los avatares de una sociedad, los expone, y refleja como espejos que penden de cuatro paredes, donde encierra a sus personajes para diseccionarlos, es ahí donde convergen los personajes de sus cuentos, es el caso de Andrés, el narrador-personaje de *Vida del Ahorcado*, quien con un crecido y brillante monólogo, hace uso de prácticamente todas las formas y elementos vanguardistas, como la Inclusión del lenguaje poético, revolución formal, desaparición de la anécdota, proposición de temas como el anti-patriotismo, múltiples puntos de vista del narrador, etc.

Profundiza Palacio además en el mundo interior de los personajes, presentándolos a través de sus más escondidos estados del alma es incisivo a la vez que sugerente, incitando al lector para que complete la idea, el autor exige la presencia de un lector atento que vaya desentrañando los hechos que se presentan y armando inteligentemente las piezas de ese rompecabezas. Palacio logra paulatina-

mente un “desnudar de los procedimientos” es decir, que mediante su particular método logra que sea el lector quien termine “desnudando la obra”. Por esa actitud “lucha” (en buen quichua) fue literariamente vilipendiado, no era posible poner a trabajar al lector, darle el artificio de la palabra para desentrañarla en todos sus vericuetos expresivos, no, había que darle la escena real, no había que olvidar el lema: “La realidad y nada más que la realidad”.

Palacio es de cierto modo un narrador omnisciente a la vez que testigo limitado, que en sus obras toma una postura radical, contestaria e incisiva, para denunciar las inquietudes histórico-culturales, desde su perspectiva artística, mediante un humorismo puro, una crítica urticante, usando símbolos, evidenciando un descrédito de la realidad y haciendo cómplice al lector. Para Palacio es éste quien debe hacer su propio discernimiento de las circunstancias, él simplemente lanza la madeja el resto dependerá del lector: “hago un pequeño bolo de lodo suburbano, lo echo a rodar por esas calles”.

Palacio compromete al su lector, los hace parte del relato. ¿A quiénes pretende escandalizar? ¿A quiénes van a olerles mal sus cuentos lanzados como bolo de lodo? A aquellos que se tapan las narices. Son los mismos que se reconocen, salpican o identifican dentro de ese “bolo de lodo”, indicando que algo huele mal en la sociedad y quizás sea esa misma literatura de compromiso la que está apestando.

Es un juego, donde el niño, el literato Palacio, aviva el fuego para que se quemen aquellos que no tienen la conciencia del poder transgresor de su palabra, de sus significantes, donde todo está fríamente calculado, así, mediante el descrédito de la realidad, incita, lanzando la carnada: “...proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses...” (Palacio, 2004, p. 66). Con este fragmento Palacio parece enfrentar de manera sarcástica a la mismísima “Generación del 30”.

En *Débora*, imputa y expone su concepción estética de la literatura del realismo social cuando dice:

... La novela realista engaña vergonzosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría. ¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente estén rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos en la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas?... Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad. (Palacio, 2004, p. 141)

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. Las otras son únicamente suposiciones.

Por la mirada continua a esas “pequeñas realidades” que desde otro ángulo son grandes e importantes, hoy se podría sin mayores miramientos ubicar a Palacio en una especie de Realismo Progresista, pues abre un escenario donde dan la vuelta, giran, vociferan y luchan todas las clases sociales especialmente en su última obra: *Vida del ahorcado*.

Sus personajes son los menos vistos por una sociedad inerte, trastocan siempre el orden social, son insólitos, desconcertantes, marginales. Así, pederastas como Octavio Ramírez, de *Un hombre muerto a puntapiés*, desequilibradas como las siamesas de *La doble y única mujer*, caóticos como *Débora*, y Antonio de *Luz lateral*, deambulan por sus punzantes líneas, desencantándonos ante la realidad, pero siempre de manera trivial, mediante el uso de un escenario abstracto.

Siomara España

Palacio trae a colación temas insospechados como: el falso patriotismo (*Vida del ahorcado*); el honor masculino (*Un hombre muerto a puntapiés*); la justicia (*El antropófago*).

La filóloga española María Del Carmen Fernández, quien ha investigado profusamente la obra de Palacio, manifiesta que, en el escritor lojano, la utilización de fórmulas nuevas como la novela policial, crean un escenario de fervorosa protesta contra el realismo social de 1920, aun sin ser una tendencia social en América.

Así lo corrobora su primera obra *Un hombre muerto a puntapiés*, donde observamos a un Palacio que con actitud detectivesca emprende el esclarecimiento de un asesinato ocurrido en su ciudad, pero no se trata de un asesinato cualquiera, sino de la extraña circunstancia con que muere un hombre al que finalmente después de la aplicación del método típico de los detectives, que va satirizando y desacreditando desde su sarcástico desnudar de procedimientos, descubre como homosexual, poniendo en la mesa de disección temas tabúes en la narrativa de los años veinte.

El lenguaje de la obra palaciana es absolutamente innovador, y de gran limpieza expresiva, es incisivo, sarcástico, paródico; hace uso de portentosos monólogos interiores para desentrañar la psicología de sus personajes y el desencanto de la vida; analiza a profundidad el alma de los protagonistas donde cada uno de ellos va siendo develado en sus sentimientos íntimos y recalitrantes, pero no desde el punto de vista lineal de lo real-social, sino tomando las más bajas pasiones de criminales, dementes, homosexuales, parricidas, antropófagos, que van tomando fuerza entre sus relatos de una manera tal que no es necesario describirlos en su exterior sino apenas esbozarlos por fuera y desentrañarlos sistemáticamente para presentarlos de cuerpo entero con sus rasgos interiores.

El cronotopo de su obra no es lineal, no temporal, donde es más importante el juego, la evasión, los continuos aislamientos, los

estados de ánimo de sus personajes fugados en un flash back que dan la idea de quiebre, de ruptura del hilo conductor de la narración, un hilo que luego vuelve a recorrer la misma línea, se ubica, explota y reconforta al lector que se pensó perdido.

Con Palacio estamos frente a un escritor moderno, urbano, vanguardista, es el referente contemporáneo de la novela corta, como la de Aira o Bellatin. Sus personajes rayan en el absurdo lógico, imágenes desde la visión de una pesadilla lírica que evoluciona de atrás hacia adelante con un sinfín de impresiones y sensaciones, que con ingenio sarcasmo adquieren en su pluma la maestría ingénita y congénita.

Nada doblegó su postura ni se dejó seducir por el gremio, de ahí que su posición política siempre fue clara, y su actitud como escritor, propia y emancipada de recetas.

Palacio es premonitorio en las páginas de su cuento “Luz Lateral”, obra que, de cuerpo entero, será parte biográfica de sus últimos días, anticipación publicada en 1927 cuando se encontraba en la cúspide de su lucidez.

Me acaban de decir que está servido el almuerzo y tengo que irme... ohh treponema... aquel sueño ... su realidad modificaría totalmente mi vida ... y a mi deseo... le había remplazado un miedo estúpido que me batía los sesos...un caos apensante y confuso que me calentaba la frente y me hinchaba las venas como una invitación al almuerzo servido... ¿eh? ¿qué cosa? ¡socorro! un hombre me golpea la cabeza con una maza de 53 kilos y después me mete alfileres de 5 decímetros en el corazón ... por allí va el treponema pálido, a caballo rompiéndome las arterias...(Palacio, 2006, p. 44)

En este cuento, el personaje central, Antoñito, empieza a padecer extraños síntomas de alucinación, vértigo y caos, en analogía perfecta con su propio autor. Palacio se adelanta con este cuento, 19 años a la posterior locura que acabaría con su vida a los 40 años de edad.

Pablo Palacio es un escritor de vanguardia, sí, pero nunca dejó de mirar la problemática social, lo hizo desde otra mirada, la de un Realismo Progresista, donde registró uno a uno esos personajes “insanos”, los invisibilizados de la sociedad, Palacio escarbó en la psiquis, mostrando los atormentados estados de sus almas, y minimizó con humor de orfebre sus bajas pasiones, fue su manera de castigar a media sonrisa a los pecados detractores de su pensamiento y obra, azotarlos con el látigo de su crítica urticante y absolutamente, libre de recetas.

Una anécdota de sus últimos años cuando incursionó en la política la tenemos en 1938, cuando asumió la Secretaría de la Asamblea Constituyente, fue entonces cuando aparecieron los primeros signos de su posterior locura, la salud de hierro de Pablo Palacio empezó a fallar, le comenzaron a ocurrir extrañas variaciones del carácter, las mismas que asombraban a sus amigos: fugas, amnesias repentinas, desaparición de palabras que le cortaban las frases, distracciones prolongadas, ausencias en las que la realidad circundante se le escamoteaba.

Así en las sesiones del Pleno, causaba revueltas y polémicas. Por ejemplo, para referirse a los votos de los honorables decía: “50 cocos a favor y 57 en contra” y los legisladores achacaban el clamoroso resultado a la maldad de Palacio, otro ejemplo, fue cuando anunciando el resultado de una votación dijo: “Por el honorable fulano de tal sesenta votos. Por el honorable zutano de cual cuarenta centavos” (Carrión, Alejandro en Pablo Palacio, 2006, p. 297).

En 1940 su esposa, la escultora Carmita Palacio, lo llevó desde Quito hasta Guayaquil para buscar buen clima y una cura a su enfermedad, pasó largos periodos de abulia seguidos de otros de violencia. En 1945 tuvo que internarlo en el hospital Psiquiátrico Lorenzo Ponce y afectado por la locura, murió en el hospital Luis Vernaza un 7 de enero de 1947. “Solo los locos experimentan hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales” (Cuento *Las mujeres miran las estrellas*, Palacio, 2006, p. 38).

Bibliografía

- Barrera, Isaac J. (1956). *De nuestra América*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador.
- Kafka, F. (1938). *La metamorfosis*, traducción de Borges, Jorge Luis, Argentina: Editorial Losada, Colección Pajarita de Papel,
- Carrión, A. (1954). *Obras completas de Pablo Palacio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Noticias, El Diario (06 de febrero de 2013). Hombre marrueco lleva 17 años encadenado con una argolla al pie, por padecer problemas mentales.
- Palacio, P. (2004). *Obras escogidas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo.
- _____ (2005). *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho. Estudio, prólogo, cronología, y bibliografía de Raúl Vallejo.
- _____ *Obras completas* (2006). Quito: Editorial Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Rodríguez Castelo, H. (1980). *Literatura ecuatoriana 1830-1980*, serie de divulgación cultural. Instituto Otavaleño de Antropología.
- Valencia, L. (2008). *El síndrome de Falcón*. Quito: Editorial Paradiso.

Una pupila cortada en la oscuridad

Augusto Rodríguez

Guayaquil, 1922. Una mañana del mes de junio, Hugo Mayo se dirigió a la imprenta Gráficos Seneffelder. Había dejado su manuscrito todavía caliente, su primer poemario llamado *El zaguán de aluminio*. La ilusión le invadía y lo superaba. Iba a ver por primera vez un libro suyo impreso. Su primer hijo no nacido. Su ópera prima. Su vástago lleno de versos desenfrenados. Pero para su desconcierto, su libro inédito *El zaguán de aluminio* no estaba, no existía, no era nadie. Fue vilmente robado ante la mirada de los trabajadores de dicha imprenta. Mayo se quejó con el dueño de la imprenta, pero él solo se encogió de hombros y le dijo que había sido robado y que nadie sabía el paradero del libro. Que lo sentía mucho y que lo disculpara. Lo cierto es que el libro no apareció nunca más. Mayo sabía que ese acto surrealista, la desaparición de su libro, se debía a una cruel *venganza*. Venganza de algún fanático de la poesía modernista o del crítico que escribió en su contra en una revista donde afirmaba: “Un loco anda suelto en Guayaquil”. Un loco que quería acabar con el modernismo de Rubén Darío. Y tenía toda la razón.

¿Miguel Augusto Egas Miranda? ¿Hugo Mayo? ¿Quién soy? Solo puedo afirmar que Miguel Augusto Egas Miranda ha muerto. Yo soy el mejor poeta del Ecuador. Soy Hugo Mayo, un poeta distinto. Soy a mi manera –como temo intoxicaros, olvidad que soy poeta. Les permito llamarme como quieran. Nací en Manta, en el año 1895. Manta es una bella ciudad pesquera de la provincia de Manabí, Ecuador. Pero he vivido gran parte de mi existencia en Guayaquil.

Augusto Rodríguez

Tomé el nombre de Hugo Mayo por el escritor francés Víctor Hugo y Mayo por ser el mes de la primavera.

Mayo sufrió en vida todo tipo de persecución por parte de los fanáticos de Medardo Ángel Silva, a pesar de que con Silva eran buenos amigos. Incluso Mayo le escribió un poema pero obviamente sus estéticas literarias eran contrarias. Como si fueran de distintos partidos políticos o de equipos de fútbol rivales y que estaban enfrentados a muerte no por ellos (los líderes de los partidos políticos), sino por sus seguidores. Las personas que conocían al poeta sabían que era un poeta que se dedicaba a su humilde trabajo. No le gustaban las polémicas ni andar peleando en la calle.

Mayo decía: “Soy un oscuro funcionario público de la oficina de rentas e impuestos de la Gobernación del Guayas, ventanilla 13 de Espectáculos, soy un empleado público del verso”. Hugo Mayo no publicó en el año 1922 su libro *El zaguán de aluminio*. Pero seguía anclado en su memoria. Volvió a reescribir los poemas de ese libro, pero no quiso publicarlo. Él afirmaba:

Creí necesario dar a la publicidad mis primeros poemas. Pero, ¿cómo lograr la finalidad en un medio hostil a las nuevas formas líricas, desposeídas de la preceptiva de la época? ¿Cómo hacer entender que la rima solo constituía el espejismo de neoclasicismo convencional para seducir el gusto artístico de ciertos jóvenes y niñas de decadente romanticismo? Fue imposible lograr aquello e imposible también hacer entender la finalidad de mis poemas.

La rutina de Mayo era muy clara. Se despertaba muy temprano, alrededor de las cinco de la mañana. Tomaba café descafeinado, comía pan tostado, con una pizca de margarina y un jugo de maracuyá. Almorzaba en el Piave, un restaurante de la familia Perrone en la calle Chimborazo, cerca de la catedral, en todo el centro de Guayaquil y para la cena comía cualquier cosa al paso, una empanada, un sánduche de chanco con una Coca Cola bien fría. De vez en cuando se reunía con un amigo o amiga para tomarse una cerveza

helada y hablar de literatura y de poesía pero con el paso del tiempo, esos amigos siempre escaseaban. A Mayo le gustaban mucho las flores, los jardines y los parques, solía quedarse sentado en el parque Seminario o el parque Centenario por horas, ahí observaba el paso de fanáticos religiosos, políticos, periodistas, mendigos, fotógrafos que siempre deambulan por esos sitios. Siempre llevaba un cuaderno escolar de líneas y algunos lápices y bolígrafos para escribir alguna nota o un poema. Sentado en el parque Seminario, cuando baja el sol de la tarde, duerme en una banca. Sueña con imágenes irreales, coloridas, fulgurantes hasta que aparece en el sueño una motocicleta grande, veloz, poderosa y se imagina trepado en ella. Esa motocicleta va cruzando la avenida 9 de octubre y baja por la calle Mascote con rumbo para el sur de Guayaquil. Mayo nunca aprendió a manejar ni una bicicleta, ni una moto, ni un carro, pero su sueño era muy real. No quiere despertar. Sigue soñando.

Para muchos la revista *Motocicleta* fue un mito, pero no para el crítico Pesantes Rodas que tenía un ejemplar de la revista. “El único mito de la revista *Motocicleta* es que algunos improvisados tratadistas de nuestra literatura han querido convertirla en mito”, afirma el destacado ensayista ecuatoriano. Siempre hubo las leyendas y mitos que vieron la revista en Nueva York, en París, en Tokio, etc., pero quien tenía un ejemplar (y todavía lo tiene, es el mencionado crítico ecuatoriano Rodrigo Pesantes Rodas y prestó su ejemplar para el Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión dedicado a la vida y obra de Hugo Mayo, en el año 2009). La revista *Motocicleta*, fundada por el poeta, empieza a circular en Guayaquil el 10 de enero de 1927, cuyo subtítulo dice: Índice de poesía vanguardista y que aparecería *cada 360 horas* y llevaba la dirección del domicilio del poeta: Avenida Rocafuerte 507. La revista es un desplegable de divulgación poética (6 a 8 páginas, 14 x 21 cm.). Constituyó el ombligo del vanguardismo poético. A pesar de haber aparecido solo cuatro números, por circunstancias de orden económico, contó con la colaboración de los más altos poetas de nuestra patria, de América

y España. Mayo dijo: “Fundé Motocicleta yo solo. El primer número no tenía, se puede decir, casi ningún valor; eran poetas nuevos aquí, que se iniciaban, como Humberto Mata Martínez, Camilo Andrade; después encontramos colaboraciones de Francia, España, América. Eso me ayudó mucho. Desgraciadamente, de esta revista no conservo ningún número, tampoco se la encuentra en bibliotecas del Ecuador. Salieron cuatro números de Motocicleta, sacaba algunos cientos, tenía con mucho esfuerzo que mandarla al exterior. Entre ellos: Neruda, Rosamel del Valle, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Gerardo Diego, Díaz Casanueva y más poetas de prestigio”.

Muchas veces me he preguntado: ¿Qué hubiera pasado si Mayo hubiera vivido en esta época de redes sociales, revistas virtuales, agentes literarios, viajes y premios literarios? ¿Seguiría siendo el mismo o sería un poeta más entregado a la fama de la literatura? Me gusta imaginarme a Mayo como un crítico duro de roer, ante el mundo que vivimos, ante el arte que vivimos, ante la cultura que vivimos, entregadas a las mafias, a las transnacionales, a las grandes corporaciones y a los jurados corruptos. Cuando camino por la ciudad de Guayaquil, por sus calles, sus avenidas peligrosas, su lluvia incansable, sus mosquitos, sus bellas mujeres, sus cálidos ancianos, su gente amable de cualquier esquina; me imagino la ciudad que dejó de existir, la ciudad que fue Guayaquil y que ahora no es Guayaquil. Su antiguo Malecón peligroso al Malecón tipo *Bayside* de Miami. Me imagino el Guayaquil de Medardo Ángel Silva, de Pablo Palacio, de José de la Cuadra, de Joaquín Gallegos Lara, de Augusto San Miguel (el pionero del cine ecuatoriano), de Hugo Mayo, sin duda, uno de los grandes poetas de este país, todavía inédito para el mundo y desconocido para los propios ecuatorianos. Me imagino al viejo Hugo mayo caminando por las calles de Guayaquil, sudado, cansado, con sus poemas en servilletas, papeles, notas y cuadernitos de poesía. Caminando sin reflejarse por las calles, por los autos, por los edificios de un Guayaquil que lo niega y lo desconoce. Atrás quedó su Manta, su tierra de origen. Su

vida era Guayaquil. La ciudad que lo acogió entre sus brazos y le hizo la vida dura (¿o la poesía es el hueso duro de roer?). Mayo con su revista *Motocicleta* y los sueños de una nueva vida para él y la poesía del Ecuador. Mayo, el guerrero silencioso del lenguaje que camina sin norte por la vida. La pobreza, el hambre, la desidia pasan por sus huesos como un pasajero sin rumbo. Mayo, camina sin mirar atrás y anuncia el rumbo de la poesía del nuevo milenio.

Guayaquil es el puerto principal del Ecuador. Es la ciudad más grande y poblada del país. La capital económica. Por eso no es extraño que esta ciudad siempre haya sido una ciudad para visitar, conocer y disfrutar. Durante el siglo XX son muchos los escritores, intelectuales, poetas, políticos que han pasado por Guayaquil desde Borges pasando por el Che Guevara a Nicolás Guillén, Mario Vargas Llosa o Pablo Neruda. Es famoso uno de los comentarios de Neruda sobre Guayaquil donde afirmaba que los muertos (se refería al imponente y hermoso cementerio) vivían mejor que los vivos en el puerto principal. O las famosas visitas a las playas ecuatorianas de la poeta chilena Gabriela Mistral. Como muchos saben la idea de proponer a Gabriela Mistral para el Premio Nobel de Literatura fue una idea de un grupo de intelectuales guayaquileños que tomó eco en el mundo. Otro de los ilustres visitantes a la ciudad de Guayaquil era el poeta chileno Nicanor Parra. En ese entonces, el joven aspirante a poeta visitó varias veces al poeta en su domicilio y en su trabajo. Tuvo largas conversaciones sobre poesía, literatura y política. Obviamente Mayo era mayor que Parra por varios años. Mayo nació en el año 1895 y Parra nació en el año 1914. Sus conversaciones se centraban sobre el presente y futuro de la poesía. Como testimonio de los afectos mutuos, Mayo le dedicó un poema a Parra llamado *Todo puede venir*:

Todo puede venir

A Nicanor Parra, en su visita a Guayaquil.

Todo puede venir mucho antes
de rascarnos los pies, una mañana

Augusto Rodríguez

Así vino el zapato que dejó
en el pulgar un callo
La carcajada de un cura pornográfico,
desde un confesionario
El jugo de verdinas naranjas,
para un purgar de urgencia
Todo puede venir mucho antes
Y siempre, como las cosquillas
del agua en menopausia
Como el hernioso en su hermosura
Como la mirada de un pollo de tres libras,
expuesto ante las brasas
Y comienza la vida a rajarse por su cerco
pero, es cosa que me inquieta,
zurcir mis dos bolsillos
con una piel de iguana.
Después, a limpiarnos el cabello,
pasándonos un peine,
si sentimos que nos pica
un piojo trasnochado.

Mayo era un vidente de las nuevas tendencias literarias, tenía buen ojo y sobre todo un buen oído. Parra aprendió mucho de Mayo. Se piensa que la antipoesía (que tanta fama le ha dado a Nicanor Parra) se la debe a Hugo Mayo ya que Mayo era dadaísta, surrealista, ultraísta y antipoeta antes de la antipoesía y obviamente, antes de Parra. Mayo publicó muy tarde su primer libro (ya todos sabemos el motivo de este gran atraso). Realmente el poemario *El zaguán de aluminio* se debió publicar en el año 1922 pero no fue así. Parra publicó su famoso libro *Poemas y antipoemas* en el año 1954. Tal vez el gran logro de Parra fue que supo escribirla y sobre todo difundirla en el mundo como un logro suyo, como un invento suyo, como algo que nació de sus entrañas y que se debía a una contra marea a Neruda y de ahí creció el mito. Mayo dijo: “No estaba de acuerdo con lo que se escribía en mi época, de allí pueden ver lo que he escrito. Fueron poemas que se salieron de la ruta poética de ese tiempo. Yo era dadaísta, surrealista, yo escribía para el futuro”. Mayo escribía poemas que rompían con su época. Causaban un impacto fuerte entre las personas aficionadas a la poesía

y sobre todo a los seguidores del modernismo, que estaba de moda en esa época. En 1937, el escritor Benjamín Carrión escribió: “Es el primero de nuestros poetas que ‘torció el cuello al cisne de engañoso plumaje’, según el canon purificador de González Martínez. El primero que insurgió contra la supervivencia del son rubendariano. Y se acogió siempre a los nuevos caminos de la sensibilidad y de la poesía”. Poemas legendarios, únicos, diferentes a todo lo que se escribía en el Ecuador, como el siguiente poema:

La tos del cerdo

Hasta me voy de filo cuando muerdo
 la tentación del carretero
 de fumar la distancia en un cigarro
 Pero desarmándome en medio de la calle
 estoy de estos engaños
 Recordé lo del tango
 “A mí me toca emprender la retirada”
 Sin embargo de atrás una noticia traigo
 La tos del cerdo ha sido siempre
 un caso clínico polémico.

El crítico Hernán Rodríguez Castelo dijo:

Mostró, poema a poema, la garra de una expresión que, a la vuelta de medio siglo, se ofrecía fresca, libre, certera; dando a cada tema su tratamiento imaginativo y verbal exacto, empleando para los dos grandes oficios líricos —la analogía y la ironía— hasta lo más ordinario —como para las estrellas, broches de camisas—. Tajando la epidermis de las cosas con certero bisturí conceptual, imaginista y verbal, daba en lo esencial.

La obra de Mayo ha ejercido y ejerce enorme influencia en las nuevas generaciones de escritores ecuatorianos. Es hora del descubrimiento, es hora de que ocupe el lugar que se merece en este mundo.

El existencialismo filosófico-literario en “El antropófago” de Pablo Palacio

Galo Guerrero-Jiménez

Este breve trabajo ensayístico pretende analizar las categorías de la filosofía de la existencia bajo la mirada de tópicos específicos propuestos inicialmente por el filósofo y teólogo danés Soren Kierkegaard (1813-1855) y por el filósofo y literato francés Jean-Paúl Sartre (1905-1980), y en consideración a la propuesta doctoral sobre *Existencialismo y literatura en Pablo Palacio* que los profesores lojanos Luis Alfredo Cuenca, Alonso Guamán Castillo y Dalton Herrera llevaron a cabo en el año 2004 en la Universidad Técnica Particular de Loja; estudio en el que recogen los lineamientos esenciales de los filósofos en mención y de otros estudiosos que han aportado para especificar las categorías existencialistas de mayor consideración analítica, aunque aún dentro de una pluralidad de sentidos, pero que han hecho posible las siguientes especificaciones que fueron aplicadas en la obra de Pablo Palacio:

La subjetividad, el estar en el mundo y abocado a la muerte, la finitud, la temporalidad, los límites, la nada, la angustia, el absurdo, la libertad, la elección, la autenticidad, el compromiso, la situación, la contingencia, la enajenación, la soledad y el hacerse a sí mismo (Herrera, 2004), categorías con las cuales, y a riesgo de no ser certero en el análisis, pretendo llevar a cabo en “El antropófago”, del escritor lojano Pablo Palacio, relato que por primera vez fue publicado en la

revista “Hélice” nro. 2 en mayo de 1927, en la ciudad de Quito, cuando Palacio contaba con apenas 21 años de edad, y bajo la coordenada de una narrativa que pretende expresar el descrédito de la realidad (Fernández, en Palacio, 1997) y en el ámbito de un “vacío de la vulgaridad [que] comenzó a configurarse como la marca más significativa de una realidad y unos personajes mediocres que se mueven según unas cuantas ideas estereotipadas, incapaces por ello de todo conato de realidad”, según el agudo criterio de la profesora española María del Carmen Fernández (p. 35), y que, en su análisis, sostiene esa línea de amargura existencial que evoca Pablo Palacio en su narrativa y en cuyos personajes “desencantados ante una realidad monótona, estéril y sin perspectivas de cambio, los personajes palacianos intentan en vano mitigar su soledad a través de una relación amorosa” (p. 39), como el caso de Nico Tiberio, personaje principal de “El antropófago” y sobre el cual pretendo aplicar el análisis existencialista aplicando al menos seis categorías: la angustia, el absurdo, la situación, la enajenación, la soledad y el hacerse a sí mismo.

En términos generales, Dalton Herrera, parafraseando a Camus y a Leo Gabriel (1968) sostiene que:

En la filosofía existencial el concepto de existencia es un concepto de sujeto absoluto que se hace concreto en la autorrealización del hombre... El quehacer fundamental del pensar existencial se puede resumir en este enunciado: El yo no es ello (yo soy, y no ello es el yo). El hombre no es un objeto, una cosa entre las cosas; él no es una esencia, un ser definible conceptualmente; él es existencia, esto es, libertad concreta del singular. Aquí está la raíz de la dignidad del hombre. El existir moderno del hombre está ampliamente cosificado, formalizado y burocratizado (Camus), violentado como objeto de poder, de modo que hay que confesar que, si la filosofía quiere estar aún viva hoy y pretende seguir perviviendo, debe ser en esta situación filosofía de la existencia. El pensamiento existencial se dirige contra el pensamiento de los sistemas personalizantes, los cuales, con ansias totalitarias, están obstinados en reducir el todo de la realidad humana al denominador de un concepto superior,

de una ideología dominante, y por eso destruyen necesariamente la existencia personal. (2004, p. 39)

En efecto, la existencia personal en la ficción palaciana de “El antropófago” es una existencia destruida “como la realidad más contundente [que] siempre ha estado ‘ahí’, no como la realización (realidad) de un concepto, sino como la acción de un sujeto, o el proyectarse de un ser” (Guamán, 2004, p. 78) acorralado por la angustia y el absurdo de una existencia solitaria, enajenada y en un hacerse a sí mismo desde su condición de criatura horripilante como “un fenómeno. Le tienen recelo. Van de tres en tres, por lo menos, armados de cuchillas, y cuando divisan su cabeza grande se quedan temblando, estremeciéndose al sentir el imaginario mordisco que les hace poner carne de gallina” (Palacio, 1997, p. 90), dice el autor en el primer párrafo de “El antropófago”. Aquí lo propio de su existencia funciona como “un continuo devenir, un proyectar, un trascurrir entre un sinnúmero de imprevistos propios de su contingencia” (Guamán, 2004, p. 79) abyecta, macabra. Pues, frente al peligro que representa para la ciudadanía, a Nico Tiberio “lo tienen encerrado en una jaula como de guardar fieras” (Palacio, 1997, p. 90). Es de creer que su condición de antropófago no es para menos.

Así, este hombre enajenado se conecta con lo que sostiene la filosofía existencialista según Sartre:

El hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. (...) El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente (...) el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser. No lo que querrá ser. (2007, pp. 14-15)

En tal virtud, Tiberio empieza por existir como todo muchacho, de manera normal, querido por sus padres. “A los diez años Nico tenía el mismo aspecto de un niño. (...) Tenía (...) una carne tan suave que le daba ternura a su madre; carne de pan mojado en leche, como que había pasado tanto tiempo curtiéndose en las entrañas de Dolores” (Palacio, 1997, pp. 94-95). Así surge en el mundo este niño, tan normal en su existir para luego, conforme crece, definirse como antropófago. Y por supuesto, tal como sostiene la filosofía existencialista: empieza por no ser nada: no nació antropófago, se hace después, y muy alejado de su real naturaleza humana; es después de su existir que se concibe tal como él se va construyendo, más bien dicho destruyendo o despojándose de su naturaleza humana para que pueda hacerse o convertirse en antropófago. Como proyecto su vivencia subjetiva apunta a convertirse en un monstruo despreciable. No logró llegar a ser lo que hubiera querido ser según la aquiescencia de sus padres, pues:

Nicanor [su padre] quería que el muchacho fuera carnicero como él. Dolores [su madre] opinaba que debía seguir una carrera honrosa, la Medicina. Decía que Nico era inteligente y que no había que desperdiciarlo. (...)

Discutieron el asunto tan acremente y tan largo que a los diez años no lo resolvían todavía. El uno que carnicero ha de ser, la otra: que ha de llegar a médico. (...)

Pero pasa que el infeliz había tomándole serias aficiones a la carne. Tan serias que ya no hubo qué discutir: era un excelente carnicero. Vendía y despostaba que era de admirarlo. (Palacio, 1997, pp. 94-95)

La vida de Nico Tiberio va construyéndose así, bajo una existencia tangible, evidente, basada en acciones concretas y bajo la necesidad “de estar en el mundo, de estar allí en el trabajo, de estar allí, en medio de los otros y de ser allí mortal” (Sartre, 2007, pp. 32-33), y para existir bajo la mirada de otro que es el que le ayuda a crear su existencia. En este caso, es su padre el que lo encamina

a la afición por la carne: su profesión de carnicero la sume el niño con presteza. Aquí aparece un otro para que haya una realización existencial consumada o por hacerse en el vaivén del tiempo. Sartre, al respecto, señala con acierto: “Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo” (Sartre, 2007, p. 32).

Y resulta que esa verdad cualquiera, que pasa por Tiberio padre, es asumida por Tiberio hijo, consumada luego en su realidad de antropófago. Observemos, entonces, cómo se consuma, en el relato, su existencia de antropófago:

La noche del 23 de marzo, Nico Tiberio (...) estaba con Daniel Cruz y Juan Albán (...). Se habló de mujeres y de platos sabrosos. Se jugó un poco a los dados. Cerca de la una de la mañana, cada cual la tomó por su lado. (...)

Al encontrarse solo, sin saber cómo ni por qué, un penetrante olor a carne fresca empezó a obsesionarlo. El alcohol le calentaba el cuerpo y el recuerdo de la conversación le producía abundante saliveo. A pesar de lo primero estaba en sus cabales. (...)

Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas. (...)

A un tipo que encontró en el camino casi le asalta a puñetazos, sin haber motivo. A su casa llegó furioso. Abrió la puerta de una patada. Su pobre mujercita despertó con sobresalto y se sentó en la cama. Después de encender la luz se quedó mirándolo temblorosa, como presintiendo algo en sus ojos colorados y saltones. Extrañada le preguntó:

- Pero ¿qué te pasa, hombre?

Y él, mucho más borracho de lo que debía estar, gritó:

-Nada, animal; ¿a ti te importa? ¡A echarse!

Mas, en vez de hacerlo, se levantó del lecho y fue a pararse en medio de la pieza. ¿Que sabía qué le irían a mentir a ese bruto?

La señora de Nico Tiberio, Natalia, es morena y delgada.

Salido del amplio escote de la camisa de dormir, le colgaba un seno duro y grande. Tiberio, abrazándola furioso, se lo mordió con fuerza. Natalia lanzó un grito. Nico Tiberio, pasándose la lengua por los labios, advirtió que nunca había probado manjar tan sabroso.

¡Pero no haber reparado nunca en eso! ¡Qué estúpido!

¡Tenía que dejar a sus amigotes con la boca abierta!

Estaba como loco, sin saber lo que pasaba y con un justificable deseo de seguir mordiendo.

Por fortuna suya oyó los lamentos del chiquitín, de su hijo, que se frotaba los ojos con las manos.

Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger. Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Su chupaba los dientes y lamía los labios.

¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!

Y como no hay en la vida cosa cabal, vinieron los vecinos a arrancarle de su abstraído entretenimiento. Le dieron de garrotazos, con una crueldad sin límites; le ataron, cuando le vieron tendido y sin conocimiento; le entregaron a la Policía... ¡Ahora se vengarán de él!

Pero Tiberio (hijo), se quedó sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla. Así, con su sangriento y descabalado aspecto, parecía llevar en la cara todas las ulceraciones de un hospital (Palacio, 1997, pp. 96-98).

Como se puede apreciar, esta descripción macabra, acre, amarga, se convierte en la más viva expresión de lo que señala el crítico mexicano Hemán Lavín Cerda (1970), citado por María del Carmen Fernández en el estudio que hace sobre las *Obras completas de Pablo Palacio*, en él:

Está el humor dramático, la sobrevaloración de la realidad pequeña, el rescate del detalle, la explora(ta)ción del detalle, la presencia de la angustia, el recuerdo en actitud de presente, lo demoníaco y lo sacro, la decrepitud física, el deterioro moral, el desdoblamiento de la personalidad, el travestismo del alma, la locura, la *anormalidad normal*. (en Palacio, 1997, p. 53)

Esta anormalidad que aparece tan normal en la pobre existencia de Nico Tiberio, según el existencialismo ateo se da porque “todo está permitido si Dios no existe y en consecuencia el hombre está abandonado, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse” (Sartre, 2007, p. 20) a un ente o substancia que lo salve de su fatal porvenir quizá porque, como señala Sartre:

Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. (2007, p. 20)

Sin embargo, un hombre, el antropófago, en estas circunstancias abyectas ¿es posible que pueda responsabilizarse de lo que le sucede, de lo que hace en este ambiente de angustia, de lo absurdo, enajenado, solo y en un hacerse a sí mismo involuntariamente —o quizá con toda su idiosincrasia enajenada— desde esta condena existencial de su existir?

Si partimos de la categoría existencial de la **angustia**, esta no se desprende de “el morir”; pues, el hombre es un ser-para-la-muerte, y su presencia que pulula durante toda la existencia de un individuo se reviste esencialmente de angustia. La crueldad de Tiberio es en un hacerse para la muerte que nace desde el mismo instante en que es existente, y que se propaga en la medida en que su existir en sus acciones se convierte en fracaso. En el antropófago aparece la felicidad fugaz de comer carne cruda y humana hasta que la intervención del otro lo encamina a su muerte final. La detención y la paliza que le dan para finalmente ir a parar a la cárcel son una muestra palpable de su consagración angustiosa de muerte, es decir, de abandono. Y es que:

El hombre, en la vida y en la historia, experimenta que todo ser ha de acabar: muere todo entero, irremediamente. Todo cuanto ha sido grande es aniquilado; los poderes de destrucción acaban siempre con las obras humanas. Nada es estable y el olvido acaba por devorar cuanto el hombre ha querido immortalizar. (Herrera, 2004, p. 67)

Así acaba Tiberio: en el olvido y en medio de una angustia existencial en la que lo inhumano e irracional de sus acciones, y en virtud de que no es consciente de su realidad moral, son sus reacciones viscerales las que lo conducen a una muerte inevitable en todos sus niveles de angustia. Pues, como señala Alonso Guamán a propósito de la novela *Todos los hombres son mortales*, quizá se trata de “un hombre que se angustia ante sus propios errores, sin poder salirse de sí mismo, condenado a repetir los errores, o a inventar otros iguales, debido a su desaprendizaje, a la desmemoria que lleva consigo” (2004, p. 117), en este caso un antropófago tan singular en la vida moderna y que acaba con su proyecto de vida por inhumano y absurdo. En efecto, el mundo de Tiberio “es una realidad extraña, adversa al hombre y a su proyecto, una realidad irracional y desordenada” (p. 161). Y si la angustia lleva a la muerte como un signo de identidad humana, también la categoría de lo **absurdo**, y en el ámbito de las superficialidades visibles, el antropófago es un ser sin sentido que se deja llevar por las circunstan-

cias del momento y dentro de una gratuidad que lo interpela para un accionar de lo irracional. Como señala Dalton Herrera: “Es un ente que se encuentra con las cosas y las situaciones. No las busca, tampoco las planifica, a lo mucho, responde a golpes del presentimiento” (2004, p. 197). Así actúa con su esposa y con su tierno hijo: “Estaba como loco, sin saber lo que le pasaba y con un justificable deseo de seguir mordiendo” (Palacio, 1997, p. 97).

Sus acciones demenciales son las de un desarraigado, que lo llevan a desahogarse porque se deja llevar por sus impulsos, pero al mismo tiempo le llevan a ahogarse en “un morir sin razones, ni preparamientos; es el final de la contingencia y de la no necesidad. El drama del absurdo en dos actos: la vida y la muerte vacías de contenido” (Herrera, 2004, p. 200) y, por tanto, de indiferencia frente a sus acciones que son mortales para los seres humanos a quienes ataca, ofende y acaba. Parecería que “como la monotonía del existir, la cotidianidad —entendida en términos heideggerianos como modo de existir común— embota cerebros, actitudes, voluntades generando pensamientos, movimientos sin norte alguno” (p. 201).

Y el absurdo de su vida, por supuesto tiene una **situación** que como categoría existencial se convierte en un estado de proyección abyecta en que su auténtica libertad se ve coartada en un espacio físico y emotivo-emocional en el que su situación de “locura significa romper las amarras que ordenan y reglan la existencia cotidiana. ‘Hacerse loco’ constituye una sublevación y, al mismo tiempo, una escapatoria de la cordura organizadora de un mundo profundamente repulsivo, desapacible, inaguantable” (Cuenca *et al.*, 2004, p. 249), como es el caso de la prisión a la cual se ve reducido el antropófago después de aprovechar un espacio, en este caso, el familiar, el suyo y el más íntimo para actuar contra su familia bajo su enajenada existencia de comer carne humana. Su situación existencial, por lo tanto, se vuelve deprimente: reducido a un espacio nada favorable y angosto: la celda, la cual se convierte en el signo de la opresión y

de la asfixia existencial de un personaje que luego es tomado para el escarnio y para la burla cruel. Así lo evidencian en el relato unos personajes que en calidad de estudiantes de Criminología van a visitarlo a la prisión en donde lo tienen como en una jaula de guardar fieras:

- Véanlo, véanlo como parece un niño –dijo uno.
 - Sí, un niño visto con una lente.
 - Ha de tener las piernas llenas de roscas.
 - Y deberán ponerle talco en las axilas para evitar las escaldaduras.
 - Y lo bañarán con jabón de Reuter.
 - Ha de vomitar blanco.
 - Y ha de oler a senos.
- Así se burlaban los infames de aquel pobre hombre que miraba vagamente y cuya gran cabeza oscilaba como una aguja imantada. (Palacio, 2007, p. 92)

Y en el marco de esta situación absurda, de incertidumbre, de sinsentido, la categoría de la **enajenación** explora la existencia de una realidad brutal, hiriente, abrupta, que hunde sus raíces en la mente perturbada y vacía de Nico Tiberio que al estar privado de su juicio no puede responsabilizarse de sus actos macabros. Una razón enajenada actúa fuera de sí; se trata de una voluntad perturbada que se sale de los cánones normales que una sociedad ha creado a lo largo de su existir. El antropófago vive su propia miseria, y se hace vivir en el más perverso absurdo de su enajenación. La conciencia de su realidad humana se hunde en la nada, en el vacío de una existencia en la que el abismo es el camino para la enajenación más sentida; por no tener conciencia de lo que es como ente humano, se mantiene en la lucidez de su antropofagia y no en la razón terrestre de lo que sería su condición de humano. Se trata de un ser que busca soluciones no para su esencia de ser sino para su condición de existente que segrega lo inhumano e irracional en su más alto nivel de enajenación y de brutalidad sin nombre.

Pues, Nico Tiberio no busca soluciones para su vida sino para su muerte. Lo lógico y lo coherente, lo armónico y lo racional se

anulan para dar paso a la adversidad atroz de una vida enajenada por las circunstancias de una existencia limitada que impone sus voraces apetitos de locura y de irracionalidad hasta producir asombro y admiración en el otro que no se siente enajenado. “Estas fuerzas oscuras y anónimas relegan, oprimen, imponen sus leyes, condicional al hombre” (Guamán, 2004, p. 121) hasta volverlo indiferente, sin conciencia para razonar sobre el envoltorio de sus acciones, y sin que sea capaz de percibir las acciones de los otros. Esto lo sucede a Tiberio que no se da cuenta de nada ni repara en la burla que le hacen los estudiantes de Criminología, cuanto está preso y lo van a visitar; lo dice el narrador textualmente: “Así se burlaban los infames de aquel pobre hombre que miraba vagamente y cuya gran cabeza oscilaba como una aguja imantada” (Palacio, 1997, p. 92). Claro, su enajenación había llegado al más alto sitio de embrutecimiento.

Y es que un alma enajenada se deja atrapar con relativa facilidad por otra de las categorías filosóficas del existencialismo: **la soledad**. Frank Kafka (1987), citado por Alonso Guamán, sostiene que “el hombre vive su soledad, desesperación, clima de muerte. Es alguien desconcertado y librado únicamente a sus propias fuerzas, débiles e inútiles, cuya angustia aumenta aún más porque él mismo añade a la contrariedad del mundo su propio sentimiento de culpa” (2004, p. 121). Y aunque el antropófago no pueda sentir un sentimiento de culpa, dada su enajenación, sí le corresponde el enunciado de Kafka. Y aunque ni siquiera tenga conciencia de su fracaso existencial como ente humano, es porque en su completa y compleja soledad de ente “muriente” no le es posible darse cuenta de su ser en situación carente de esencia: la nada y el vacío de lo humano se han insertado en su ser. Su soporte carnal asume la ausencia de su racionalidad e incluso de su espiritualidad. Por lo tanto, se trata de un ente solo, arrojado a la vida para asumir su condición de antropófago. Es decir, la de un ser vulgar y repugnante, al cual nadie quiere acercársele sino solo por curiosidad y para burlarse y reírse de su triste condición de ente fracasado, en cuya identidad

antropófaga rehúye a la realidad profunda de su existencia para vivir apartado social y culturalmente, y en donde solo la radical soledad de su existencia es el contingente de su vivir y de su morir. El otro se hace presente pero solo para que aumente su soledad. Los otros lo rechazan no solo para que asuma su soledad, sino para que viva y muera en aislamiento. La cárcel, en este caso, es el sitio perfecto para vivir la soledad de la vida de los otros y la muerte en vida de su propia vida. Y, como, en términos generales, a todos los seres humanos “la soledad nos embota, nos envuelve y, por lo mismo, hay que necesariamente contar con ella para entendernos” (Herrera, 2004, p. 211); aunque este no sea el caso de nuestro antropófago que no puede llegar a ser consciente de su soledad ni de ninguna categoría existencial porque así lo creó su autor; y quizá porque el ser humano, creado para vivir y realizarse con la otredad, en esencia, una de sus condiciones básicas, es la de ser un ser para la soledad.

En conclusión, los actos de antropofagia de Nico Tiberio lo encaminan, desde la realidad de la ficción palaciana, a **hacerse a sí mismo**, a construirse como antropófago desde una vida inauténtica y de amargura existencial que Pablo Palacio la inventa para que “el lector quede permanentemente desconcertado, con las puertas abiertas para la reflexión” (Fernández, en Palacio, 1997, p. 45) y, ante todo porque, Palacio, “lejos de identificarse con lo chistoso, el humorismo palaciano supone la angustia vital del hombre por descubrir la verdad y la desconfianza, propia de una actitud crítica hasta la médula, frente al mundo ordenado e insatisfactorio de las apariencias” (p. 44).

O, como sostiene el joven escritor e investigador lojano Darío Jiménez:

Toda esta evolución de la herida palaciana en la sociedad, se gestaba, al parecer, dentro de un medio que pretendía la normalidad impuesta por las construcciones heredadas de la dominación, la estratificación social y la hegemonía de principios unilaterales en el orden social. Una sociedad, en fin, donde se ocultaban temas como

el homosexualismo, la negligencia de las instituciones o el dominio omnímodo del Estado y de la Iglesia sobre las clases siempre desfavorecidas. (2017, p. 29)

En este orden, Palacio construye este relato para que el lector se dé cuenta cómo desde las coordenadas existenciales aquí analizadas —y otras más que los estudiosos puedan aplicar a este relato de “El antropófago” y a toda la narrativa palaciana—, a los humanos nos caracteriza el rasgo de lo inauténtico, y ese deseo de evasión de la realidad para no enfrentarla desde ópticas mucho más vivas y comprometidas con la vida, con la gente, con los otros que deben fundar un compromiso en clave de una auténtica responsabilidad. Desde esta óptica, Herrera sostiene que:

En las obras literarias de autores como Camus, Sartre, Kafka, encontramos personajes de los que su accionar trasluce una libertad sin ataduras pero que al enroscarse en sí misma se descubre común, determinada por los hechos, por las situaciones, apegada a datos demasiado concretos, cuestionada en su identidad y fatalmente lanzada al sinsentido que se mide en función de un tiempo ilimitado, globalizante y pesado. (2004, p. 216)

Que no nos permite realizarnos desde la esencia sino desde la mera o quizá bien realizada existencia humana que es la que nos marca y nos determina en nuestro acucioso existir de seres realizables y fundados sobre la naturaleza misma del hombre en cuanto existencia positiva para que asuma su responsabilidad y tome sus decisiones.

Y, finalmente, para que las categorías filosóficas aquí analizadas no aparezcan con el posible pesimismo que fluye desde el existencialismo ateo, concluyo mi exposición bajo la mirada existencialista y siempre positiva de Kierkegaard, quien al llevar a cabo una bien entendida reflexión del personaje bíblico Abraham cuando Dios le anuncia que debe sacrificar a su único hijo Isaac, sostiene que:

Abraham no ha dejado lamentaciones. Es humano lamentarse, humano condolerse y llorar con el que llora, pero es más grande

creer y más dichoso contemplar al creyente. (...) Entrada la noche se apoderó de él la amargura, mas ésta no le engañó como lo había hecho la vida, sino que le ayudó todo lo que podía, haciendo que en medio de su dulce penar poseyera la frustrada esperanza. Es humano conocer la amargura, humano compadecerse con el afligido, pero más grande es creer y más dichoso contemplar al creyente. Abraham no ha dejado lamentaciones. (2007, pp. 26-27)

Lamentaciones que quizá tampoco las provoque el antropófago Nico Tiberio en la concepción personal de cada lector que frente a la cruda invención palaciana que nace desde la imaginación de una realidad ficticia, y en cuyo mundo narrativo he podido analizar unas cuantas categorías aplicadas a la raquíta existencia de este personaje abyecto y descompuesto en su quimera de antropófago, sirvan más bien para consolidar lo que sostiene Samir Alarbid bajo la consideración existencialista de Kierkegaard:

La existencia humana ya no sólo no es drama ni riesgo, sino además todo el pathos que acompaña su ejercicio —en particular la angustia— queda anulado en lo puramente trivial y anodino. La gravedad y rigor de la concepción kierkegaardiana de la libertad quedan plenamente ilustrados en los estadios del camino de la vida. Aquí, Kierkegaard distingue tres estadios o esferas de la existencia humana: el estadio estético, el estadio ético y el estadio religioso. Para nuestro propósito basta señalar lo siguiente: no hay ninguna “mediación” entre los diversos estadios. Las diversas esferas de la vida no sólo son irreductibles e insintetizables, sino además lo único que “media” es un abismo, que sólo puede ser franqueado a través de un salto existencial. “La historia de la vida individual —afirma Kierkegaard— marcha hacia delante en un constante movimiento de situación en situación. (2008, p. 126).

Que haga posible el empoderamiento del más robusto humano existir desde una estética literaria —la palaciana, en este caso concreto de antropofagia—, que fluye desde la concepción antropológico-axiológico-hermenéutica de un lector que desde el ámbito contextual le es posible la realización existencial de una efectiva

reflexión crítica de la realidad, tal como en su tiempo la planteó nuestro entrañable y vanguardista Pablo Palacio.

Bibliografía

- Alarbid, S. (mayo-agosto 2008). El hombre de hoy desde el concepto de existencia de Soren Kierkegaard. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 9(22). Recuperado de: <http://bit.ly/2LLFDG6> (16/09/2017).
- Cuenca, L., Guamán, A. & Herrera, D. (2004). *Existencialismo y literatura: Pablo Palacio*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Jiménez, D. (2017). *Erotismo y transgresión: la narrativa vanguardista de Pablo Palacio*. Tesis doctoral (inérita). Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Kierkegaard, S. (2007). *Temor y temblor*. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivera. Barcelona: Ediciones Folio, S.A.
- Palacio, P. (1997). *Obras completas*. Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández. Quito: Libresa. Colección Antares, 141.
- Sartre, J. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Prati de Fernández. Barcelona: Ediciones Folio, S.A.

Sonidos del bosque en la memoria (La poética de Jorge Teillier)

Luis Alberto Bravo

*Dios hizo el mundo
pero a Holanda
la hicimos los holandeses.*

(Dicho popular entre los habitantes de Netherlands)

*Dedicado a Lorenzo Peirano. Cuya casa en Chiloé
se quemó en enero de este año, 2019.*

1

Se han señalado tres etapas en la vida de Jorge Teillier. La primera, comprende sus primeros intentos de poesía hasta su primera publicación (1951-1956); la segunda (1957-1973), es la más fructífera, y donde se encuentra concentrada su mayor producción poética, además de su intensa colaboración periodística y ensayística (ardua sobre todo entre 1965 a 1969); la tercera (1973-1996) comprende su decadencia; tanto literaria como física; aunque suene injusto decirlo así porque durante esta época el poeta se encontraba “en un plano de existencia superior”, como bien lo ha señalado uno de sus discípulos, el escritor Lorenzo Peirano. La evidencia de esta afirmación tendría sustento en la acumulación de jóvenes admiradores y todo tipo de entusiastas que convocó su poesía en estos últimos años.

2

Meses antes de su muerte, el mundo fue sorprendido por un eficaz y revolucionario sistema operativo que empezó a cambiar la vida de las familias del mundo. La muerte salvó a Jorge Teillier, aunque más preciso será decir que “la muerte lo acogió”. Él ya no pertenecía a este mundo, de computadoras y de lo que vendrían: redes sociales y relaciones cibernéticas. Teillier, amante de la imagen y de los elementos que evocaban un tiempo feliz, no entendía el sentido del progreso tecnológico. Su estancia aquí lo toleró con la escritura y la bebida. Dicho esto, será hasta contradictorio leer su poesía desde un computador: porque en su pensamiento, mantuvo a lo largo de su vida, el conjuro con sus ancestros (los árboles) y la tierra.

3

Sonidos del bosque. Leyendas de familiares muertos. Espíritus que encantaban las tierras. Cajas de música. Todos estos fenómenos lárnicos han sido rebautizados por la ciencia (campos electromagnéticos) y la parapsicología (poltergeist). Todas estas cosas, sucedidas o no, fueron siempre para Teillier, sucesos de una época de oro. La memoria asistida por unas palabras sabias (sabias por su perfecta sencillez). Porque para el poeta lautarino, la infancia era un estado, o la porción del tiempo que más cercano ha estado siempre de la muerte. Y por ello, no buscaba idealizarla, simplemente la mantenía en su continuo vértigo. Así, los pasos del hijo desaparecido eran evocados en los sonidos que venían del bosque; la oración; el espacio de la casa destinado a lo sagrado; muertos que se escondían detrás de las puertas, etc. Quien un día se autodefinió como un poeta de la contemplación, entendió que su permanencia en la Tierra lo ocuparía en registrar la belleza que existía en las escenas cotidianas. Y así la belleza estaba en el instante en que la madre abría las ventanas, o en memorizar la hora de la tarde en que las hijas del carpintero guardaban a las gallinas. Porque él sabía que aquella era la única manera

de configurar su propio paraíso, su Edén (pero no el Bíblico),¹ su Arcadia, su Neverland.

Porque su esperanza ha sido hermosa
 como ciruelos florecidos para siempre
 a orillas de un camino,
 pido que llegue a vivir en el tiempo
 que siempre ha esperado,
 cuando las calles cambien de nombre
 y se llamen Luis Emilio Recabarren o Elías Lafferte
 (a quien conoció una lluviosa mañana de 1931 en Temuco,
 cuando al Partido sólo entraban los héroes).

Que pueda cuidar siempre
 los patos y las gallinas,
 y vea crecer los manzanos
 que ha destinado a sus nietos.
 (...)

En las tardes de invierno
 cuando un sol convaleciente
 se asoma entre el humo de la ciudad
 veo a mi padre que va por los caminos rípidos de la Frontera
 a hablar de la Revolución y el paraíso sobre la tierra
 en pueblos que parecen guijarros o perdices echadas.²

4

Teillier fue el constructor y el guardián de una infancia mítica. Creador de lo que no había sucedido, pero tenía que suceder. Y aunque no era un poeta del viaje como Kerouac o un gran aventurero como Hemingway o como los personajes de Mark Twain, su poesía, al igual que la de los poetas de la generación beat, sostenía una filo-

-
- 1 “Pese a la significativa influencia del cristianismo en su noción de paraíso — que se manifiesta en el estado incorpóreo del hablante, en el predominio de la paz y la plenitud—Teillier configura un reino que se adecua a deseos sencillos” (Candia, 2007).
 - 2 Fragmentos del poema *Retrato de mi padre*, militante comunista, del libro *El árbol de la memoria*.

sofía de vida; si no en el camino, sí en el último asiento del aula de clases, o en la mesa apartada del bar.

Es decir, había una comunión entre la vida del poema y la vida del poeta. Esto último es poco frecuente: no siempre es logrado en vida por un autor: no siempre los textos de un autor se parecen a su autor: no siempre el contenido evoca la vida privada de ese autor. Pero al mundo le sobran ejemplos, y ha logrado ser testigo, además de los citados Kerouac y Teillier, de un Rimbaud, o de un Bukowski... quienes sí han logrado, que estética y mito encajen perfectamente en un mismo discurso. Pero debido a la misma sincronía, pareciera que ocurre mucho más en la ficción. Y los ejemplos abundan, ya un Cósimo Piovasco di Rondó o de un Bartleby.

5

El discurso de Teillier, sus temas, sus pensamientos estaban claros y definidos: la aldea / el motivo erótico (vida), el paso del tiempo / la ausencia de tiempo cronológico (antagonista de la vida), la muerte (destino o lugar final)... Y en cuanto a la forma, la poética teillieriana es cinematográfica. Es la descripción de aquello que se muestra en un plano.

6

Se ha señalado que Teillier no fue un poeta de propuestas estéticas que rompieran con la tradición, un reformista, un iconoclasta. Al contrario, fue un cultor de las tradiciones más ocultas y olvidadas. Tanto que ni siquiera es posible imaginarlo dentro de las corrientes vanguardistas (aunque era muy consciente de Apollinaire y Cendrars). Sin embargo, él supo hallar su canon personal. La tradición, el universo literario en el que se sentía contemporáneo. Una tendencia, un mundo que estaba allí, diciendo cosas del más allá pero con un lenguaje cotidiano. Es decir, nunca fue un autor que “barría bajo la alfombra”, como diría Rodrigo Fresán. Al contrario,

Teillier siempre estuvo orgulloso de sus antepasados literarios; y que a nosotros sus lectores nos los descubrió de entre estrellas raras al igual que vidrios hermosos que brillaban en el patio.

Constelación de príncipes y aliados, entre los que figuraban Serguei Esenin, Lubisz Milosz, Rainer María Rilke, René Guy Cadou, Alain Fournier, Georg Trakl, Eliseo Diego... A más de eso, participó y comandó en sendos ensayos (*Sobre el mundo donde verdaderamente habito* y *Los poetas de los Lares*) que sustentaban aquel movimiento de espíritus (y no de integrantes); en referencia a sus contemporáneos lárnicos: Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Pablo Guíñez, etc.

De acuerdo a lo señalado es preciso resaltar que la poética de Teillier no parte de una tradición fuerte (en la acepción oficial, canónica o mal llamada “universal”) sino de poéticas aisladas, secretas, outsiders. Es como ese tipo de árboles cuyas ramas se enredan en lo alto, y una vez ahí, se constituye en algo incomprensiblemente natural; y aunque fuerte nunca similar al tronco.

7

Como ya hemos señalado, Jorge Teillier, sin proponérselo, tuvo seguidores y discípulos (Francisco Véjar, Lorenzo Peirano, Ramón Díaz Eterovic, etc). Sus alumnos fueron los de La escuela de la cimarra. Título que Teillier adquiere luego de quedar fascinado con los radicales métodos del profesor Pascal (inspirado en el pedagogo Célestine Freinet), del filme *L'Ecole buissonnière*³; luego él, como natural mitómano empezó a esbozar su versión de un utópico sistema educacional: a camino entre la educación zen y lo que en sí ha llamado Noam Chomsky: *La (des)educación*. Respecto a esta última, aunque con modelos diferentes, persiguen el mismo objetivo al final.

3 La escuela de la cimarra, en su traducción; filme francés, de 1949, que fue dirigido por Jean Paul Le Chanois.

El ausentismo escolar debería ser reivindicado por los organismos de cultura. La primera beca de creación se otorgó en 1871. Y la obtuvo Arthur Rimbaud de manos de Paul Verlaine. Luego de un intercambio de cartas entre ambos, Verlaine invitó a Rimbaud a vivir con su familia en París; y a esa última carta, adjuntó un boleto de tren. Eso nos lleva a la siguiente conclusión: sin las constantes fugas de Arthur por los bosques de las Ardenas, no existirían FONCA's ni Guggenheim's.

8

Debido al importante influjo de la obra de César Dávila Andrade, en el Ecuador, no fue posible el desarrollo de una estética cercana a la promulgada por Teillier. El hermetismo daviliano se volvió oficial. Y una vez canonizado, el cuerpo crítico excluyó a las demás expresiones que venían desde la naturalidad y la contemplación. Siempre la imagen doblemente indirecta, siempre el símbolo. Nunca la sencillez de la evocación de lo cotidiano iba a relucir lo mágico. Y lo que no fueron discursos filosóficos, ni conversacionales, fueron cantos criollos y registros del habla popular; con un mínimo margen, para lo extravagante: Hugo Mayo como el ejemplo más paradigmático.

Por lo general, va a ser más fácil ocultar la falta de talento a través de expresiones crípticas que persuadirán con elementos retóricos al lector. No obstante, en la escritura de un haiku, por ejemplo, la trampa será menor, muchas veces nula. No hay cabida para los impostores. El poeta estará desnudo ante el lector. Su talento, su oficio, el dominio de las formas será percibido en la estrategia o habilidad que tenga para vestirse con una hoja de árbol.

Por todo lo expuesto, la llamada *poesía de los lares*, difícilmente pudo haber tenido en la poesía ecuatoriana aliados literarios concretos o visibles en el contexto de la aparición del manifiesto (*Los poetas de los Lares*, mayo de 1965); salvo poéticas episódicas e infrecuentes. En la *Antología de la Poesía ecuatoriana contemporánea de*

César Dávila Andrade a nuestros días, Xavier Oquendo Troncoso señala un segmento de la poesía ecuatoriana bajo el título de estudio *La contemplación y la imagen*. Apartado que aunque sigue siendo amplio, percibe otros registros y captaciones estéticas.

“La poesía contemplativa logra figurar, en el lenguaje, el hallazgo de la maravilla. Concibe en el instante, el verso que condensa la imagen. La base de esta estructura está ligada a las experiencias con la poesía del paisaje (interior y exterior) ...” (p. 23). A continuación, Oquendo Troncoso clasifica las poéticas a partir de unas características mucho más particulares e internas, describiendo así los anales de cada una. Y es solamente al llegar al segmento de las últimas clasificaciones cuando recién se perciben ciertos pulsos y significaciones de poesía lárca: “...o las imágenes más sofisticadas, rarezas lingüísticas, deslumbrantes y fuertes (Arízaga, Sojos, Aveija y Vallejo), llegando a la imagen más serena, más de tierra que etérea, más consciente de la realidad (Chávez Jara)”. Con un gran respeto a estos poetas, mal llamados o mal vistos en una estimación de “cuarta fila” de la poesía nacional... deberían saberlo, si Jorge Teillier hubiera nacido ecuatoriano, habría sido insertado en aquella sección del libro, junto a ellos.

El siguiente fragmento del poema *Segunda canción por un hallazgo simple*, del escritor nacido en Cañar, en 1938, Carlos Manuel Arízaga, tiene una impresionante similitud con los pasajes descritos en la literatura de Teillier.

Por más que los ojos
retraten océanos, puertos, estaciones,
cuando un hijo nos espera
con las manos aromadas de manzanas
y la radio dice una canción
adornada de eucaliptos,
parten los trenes,
los puertos y los muelles se detienen...

Luis Alberto Bravo

Estas poéticas fueron silenciadas, descartadas, subestimadas por el canon imperante. Sin terminar por desaparecer, quince o veinticinco años después (década del '80) continuaron siendo esbozadas tímidamente, surgiendo como *instantes sin tiempo*, o como inconscientes remedos que buscaban perdidos su auténtica tradición. El poeta Eduardo Morán Núñez ha declarado que ignoraba sobre la obra de Teillier, en la época en que escribió *Muchacho majadero* (el libro fue publicado en 1980). Estos versos pertenecientes a su poema *El doctorado del viento*, recuerdan otra característica del vate chileno: la infancia mítica.

Pero este Eduardo Morán Núñez
que únicamente se las pasa
haciendo barcos de papel
con los cuadernos, tal vez se gradúe
de pájaros y de viento.
-Si es que de algo se gradúa-.

Quien sí lo conoció, el poeta Fernando Cazón Vera, aunque más cercano a la poética de Neruda, nos recuerda al Teillier amatorio, en su poema *Casi*:

Tú no tenías nombres
y acaso para amarte
tampoco hacían falta las palabras.

Llama profundamente la atención el siguiente hecho: dentro de lo que ha especificado Oquendo Troncoso, como *Contemplación e imagen*, el menor de los escritores ahí reseñados nació el año 1973. Entonces, no es una coincidencia que los poetas nacidos entre 1974 y 1980 mantengan un pulso poético con fuerte relación en los referentes canónicos (Dávila Andrade, Granizo, Adoum...).

Sin embargo, alguna esperanza a los espíritus lárnicos, a la naturaleza mítica en consonancia con los objetos que se resisten a ser cotidianos, de vez en cuando aparecen en las novedades. Estos versos del primer libro de Laura Nieves, *Animales de luz* (Editorial

El Quirófano, 2018) son un claro ejemplo de todo lo anteriormente expuesto:

El alegre sonar de los objetos.
 Mis manos acariciaron la tierra,
 mi madre como un árbol me observaba.
 Han pasado treinta años
 y aún recuerdo la ventana,
 donde recostada junto a un gato
 vi las estrellas correr.
 Un mundo se abría y se cerraba.

9

Existe otra hipótesis, muchos de los poetas nacionales que desarrollaron su obra en las últimas cuatro décadas no sufrieron, salvo unos cuantos casos, el destierro, o se sintieron desarraigados. Y el desarraigo fue un tema espiritual en los versos de Teillier: uno de sus motivos para escribir. El poeta padeció el desarraigo de sus ancestros y el posterior exilio de su familia; sin duda en la información que contenían sus genes estaban registrados todos los paisajes naturales, ríos y bosques que admiraron sus abuelos.

Sin embargo, si el desarraigo fuera el único combustible para percatarse de la magia cotidiana, sería algo muy triste. Necesitamos perder las manos para extrañar el que no las viéramos frecuentemente. Usted, lector: ¿Se ha visto las manos?

¿Y la contemplación en la poesía ecuatoriana? Yo me acuerdo cuando las cenizas del ingenio San Carlos caían del cielo, inesperadamente, sobre mi pueblo. Casi siempre en las horas finales de la tarde. Los niños corríamos a alcanzarlas, sabiendo que nos mancharíamos las manos, simplemente para coleccionarlas por un breve rato. Las madres y las lavanderas, en cambio, se apresuraban a recoger —furiosas o asustadas— la ropa tendida en los cordeles.

10

El poeta chileno Sergio Hernández denominó a la poesía láríca como una especie de poesía criolla que se refugiaba en el paisaje. Para el poeta láríco no es importante la manera en que hablan los habitantes de un lugar, sino la radiografía de ese lugar. Bienvenido sea lo que se recuerde pero también lo que se invente de ella. Esto último se emparenta con lo que dice María Nieves Alonso de la poesía de Teillier: “es en fin, una llave que se nos ha dado para unir la memoria con el olvido.”

11

El ecuatoriano Cristóbal Garcés, promotor cultural y editor de la revista *Cuadernos del Guayas*, lo recuerda como un ser bondadoso, memorioso y noble. Y entre risas comenta acerca del gusto excesivo que tenía el poeta por el vino. Le pregunto por una anécdota que escuché hace años, y que me lo contó Augusto Rodríguez⁴. La historia sería la siguiente. El poeta habría viajado a Viña del Mar para encontrarse con unos amigos, y luego de varios días de juerga, se habría caído de un puente. Los transeúntes, al notar que llevaba varios días ahí, lo fueron a rescatar. El poeta dormía profundamente. Buscaron en sus bolsillos su identificación y lo único que encontraron fue un texto literario, una composición poética que llevaba el título de *Canto al Ecuador*. Aquello los llevó a suponer que aquella persona se trataría de algún poeta de ese país, por lo que hicieron llamadas a las respectivas embajadas: con el fin de dar con la identidad de esta persona. Pero el guayaquileño de 89 años, no recuerda aquello, y acaso confunde datos: menciona al padre de Teillier como el alcalde de Lautaro cuando conoció al poeta, y aun cree que Sybilla Arredondo Ladrón de Guevara se encuentra presa en alguna cárcel de Perú.

4 Poeta y editor ecuatoriano. Responsable de la publicación de la única antología poética de Jorge Teillier, publicada en tierras ecuatorianas, *Cuando todos se vayan*, El Quirófano, 2013.

Para el amigo Cristóbal Cristobalón.
Hasta el día en que Chile linde al norte con el Ecuador.⁵

En síntesis. Si bien la poética de Teillier no tuvo mucha relación, en nuestro contexto local, ni en los temas, ni en el estilo, sí se puede entender de otro modo: y es a través de lo que significan los valores ancestrales (legados, pactos y conjuros). Así como las leyendas donde la madre embarazada causa la muerte del árbol de aguacate por haberlo tocado o el espíritu del familiar muerto, “que cuida la casa”. ¿La razón? “El huesito que está enterrado en un lugar del patio”. Aunque estos temas han sido registrados por el criollismo literario y por reseñas periodísticas que luego fueron recopiladas en libros,⁶ lo hecho en poesía es escaso.

¿Cuánto nos falta para reivindicar al zaguán? Por excelencia, el lugar en el que los simples juegos evolucionaban a encuentros amorios incluso sexuales. El espacio arquitectónico que les copiamos a las ratas. Mi primer beso lo di ahí, a una niña con paperas. Obvio: me dio paperas. Así es la poesía de Teillier.

12

Conclusión: La poética teillieriana fue más concreta con la realidad social ecuatoriana que con su propia literatura. Todo cuanto los agentes creativos no registraron en composiciones literarias, la memoria sí lo divulgó —a manera de recuerdos— en los encuentros

5 Se lee en la dedicatoria del ejemplar de *Para ángeles y gorriones* (Ediciones Puelche, 1956), que le regaló Jorge Teillier a Cristóbal Garcés.

6 Un ejemplo, es *Del tiempo de la yapa*, de la historiadora Jenny Estrada. Pienso además en los artículos en el diario *El Universo*, de *Estampas porteñas*, que mantiene el poeta Jorge Martillo y el historiador Germán Arteta Vargas; éste último publicó en 2012, un trabajo de memoria y evocación, un artefacto literario que sin duda hubiera deleitado al mismo Teillier: el libro *¿Qué chévere! Sobre los juegos de los niños de la costa ecuatoriana de inicios y mediados del siglo XX* (la gallinita ciega, el baile de trompos, capitán manda, tres en raya, el palo ensebado, etc).

familiares, en las crónicas dominicales de los diarios, en los relatos de los abuelos o en los sepelios, de un tiempo acá, el único sitio en donde los amigos se reúnen para compartirse consejos.

Pero en el peor de los casos, si nada de lo anteriormente citado ha ocurrido, desaparecieron.

13

Los caminos abiertos por Rimbaud —con su manifiesto-propuesta: “Progresamos. ¿Por qué no retroceder?”— así como las iluminaciones brindadas por Rilke —en su carta a Witold von Hulewitten: donde reflexiona y empieza a tener conciencia del valor láríco⁷—hacen de Jorge Teillier, con el permiso de Efraín Barquero,⁸ el primer poeta en estar consciente de algo invisible para esa

7 Precisamente Jorge Teillier menciona un fragmento de esta carta, en su ensayo *Los poetas de los lares* (Boletín de la Universidad de Chile, No. 56, mayo de 1965). Cito otro extracto de la carta de Rilke: “Nosotros somos quizá los últimos que han conocido todavía semejantes cosas. En nosotros está la responsabilidad, no sólo de conservar su recuerdo (esto sería poco e inseguro), sino su valor humano y láríco. (Láríco en sentido de las divinidades del hogar, los «lares».) La tierra no tiene otra salida que hacerse invisible: en nosotros, que estamos tomando parte en lo invisible con una parte de nuestro ser, y tenemos apariencias (por lo menos) de participar en él, y podemos aumentar nuestra posesión en la invisibilidad mientras estamos aquí: sólo en nosotros puede cumplirse esa íntima y permanente transustanciación de lo visible en invisible, en lo que ya no depende de ser visible y palpable, lo mismo que nuestro propio destino se hace sin cesar en nosotros a la vez más existente y más invisible. (...) Para el ángel de las Elegías todas las torres y palacios del pasado son existentes, porque hace mucho que son invisibles, y las torres que aún subsisten, de nuestra existencia, ya son invisibles, aunque todavía perduran corporalmente (para nosotros). El ángel de las Elegías es ese ser que garantiza el reconocer en lo invisible un rango más alto de la realidad”.

8 El poemario *Enjambre*, de Efraín Barquero, es probablemente el primer libro con el que empieza la tendencia de la poesía láríca. Bien, esto sería razonado conscientemente muchos años después. En una entrevista que le hiciera el poeta Francisco Véjar, Barquero medita sobre sus primeros libros, y expresa: “Mi origen es campesino, lo que implica austeridad, sobriedad y recato en la vida

época: la estética *vintage*. Pero a diferencia de esta tendencia de la cultura y moda postmoderna, el universo literario del poeta de Lautaro se basaba en la recuperación de la atmósfera de un mundo armónico, dicho de otro modo, en la ilusión de recuperar, mediante la escritura, un espacio y un tiempo idílicos que fueron intervenidos por la naturaleza o un objeto, y no concretamente en el valor estético de aquel. Sin embargo, en algo coinciden Teillier y la noción *vintage*: la pérdida de fe en el progreso.

14

No resulta difícil reconocer aspectos del universo de Teillier, en personajes de obras literarias, en mangas y en animes. Muchos encajarían perfectamente en sus paisajes escriturales: Tom Sawyer, por ejemplo, junto a su amigo Huck podrían transitar libremente, y sin contraste, en los poemas de *Crónicas del forastero*. ¿Los Totoro, espíritus del bosque y sus vecinas Mei y Satsuki revelarían acaso una dimensión insinuada en la poesía teillieriana? ¿Y si *El árbol de la memoria* de Teillier no es otro que el árbol padre del Hogar de Poni, evocado por Candy Candy, cada vez que le ocurre una desgracia? ¿En qué capítulo de *El cielo cae con las hojas* aparece Heidi, la niña de los Alpes? Imaginarlos en estos contextos, resulta de una facilidad asombrosa.

privada. (...) Mi abuelo era apicultor. Tenía el mundo maravilloso de las abejas en el velador de su habitación, donde atesoraba una colmena de cristal. Observé cómo hacían la miel de azahar y, así, la palabra “miel” se unió a mi vida. (...) La miel se relaciona con la muerte de la tierra. La veía en mis tíos, verdaderos “muertos en vida” durante el invierno. Eran como sonámbulos esperando que la tierra germinase. Con ellos sentí el misterio de la semilla, como escribí en *Enjambre*. Lo lárlico primitivo viene de ese libro, incluso Teillier lo reconoció. Pero a mí no me interesaba eso, yo buscaba el origen del hombre más allá de la naturaleza idílica o catastrófica” (Efraín Barquero. *Extranjero en Chile*, incluido en el libro de crónicas *Los inesperados* 2009, de Francisco Véjar).

15

Otras similitudes teillierianas podrían descubrirse bajo la atmósfera etérea de los filmes y las fotografías de David Hamilton; o en la vida de los personajes de la serie *La familia Ingalls*; también en ciertas películas de Éric Rohmer, Peter Weir, Raúl Ruiz o de Víctor Erice; en las sinfonías de Yann Tiersen; o en los modelos utópicos creados por los elementos y los escenarios nórdicos evocados en las fotografías de la canadiense Lissy Elle, de la rusa Katerina Plotnikova o de la polaca Laura Makabresku; y por la misma razón, también se perciben universos teillierianos (cajas de música, y atmósferas de los cuentos de hadas) en los paisajes musicales de Björk y de Husky Rescue.⁹

16

¿Existe otra canción más teillieriana que *Andén 6*?¹⁰

Yo lo soñé, tú lo soñaste también,
 Que estábamos en el Andén 6
 Cada una hora sale algún tren
 Y encima podemos escoger.
 Nuestras maletas vacías están
 Pero al viajar las vamos a llenar,
 La gente que viaja equipada
 En realidad nunca se va de sus casas.
 (En ese treecen)
 Nuestros nombres escritos en boletos de tren...
 (En ese treecen)
 Yo lo soñé, tú lo soñaste también,
 que estábamos en el Andén 6.

9 Y es que el poeta chileno sentía afinidad con los escritores nórdicos. Francisco Véjar alguna vez me compartió que su maestro admiraba las novelas de Knut Hamsun. Además que la poesía del escritor sueco Tomas Tranströmer, Premio Nobel 2011, ha sido más de una vez relacionada con la poesía del lautarino.

10 Incluido en el álbum *Totoral* de los también chilenos Dënver.

17

Fragmentos de un chat con Francisco Véjar

FV: Hay una gran cagada en la antología de Teillier en España.¹¹

LAB: ¿La traducción de Supervielle que acabas de citar en tu muro?

FV: Eso y más.

LAB: Vaya. Eso es terrible.

FV: El poema de Supervielle aparece como de Teillier y le da el título a la antología. En Hotel Nube hay otro plagio a un poeta norteamericano.

LAB: Qué fuerte.

FV: Le pregunté si había puesto que *Para ángeles y gorriones* es una cita de Heinrich Heine, no tenía idea.

LAB: Y se supone que la de Cátedra es una edición crítica.

FV: Eso les pasó por no trabajar conmigo. Teillier me decía: “La vida no es bombón y golosinas”.

LAB: ¿Qué hay de cierto en que conoció a Mano de Piedra Durán en un hotel de Panamá?

FV: A Teillier le gustaba el mundo de los boxeadores. Y tenía amigos que lo eran, Arturo Godoy, por ejemplo. Una vez dio una charla sobre boxeo desde un cuadrilátero. El manager de Mano de Piedra al quedarse sorprendido por el conocimiento que tenía este hombre sobre boxeo, le dice que bajara en “la hora feliz” y tendría una sorpresa. La sorpresa fue conocer personalmente a Mano de Piedra.

LAB: Woao.

FV: En La Ligua o Cabildo veíamos a mineros, gente con pequeños predios plantados con paltas, ex-bancarios, el relojero del pueblo. Unas botellas de vino y empezaba la conversación...

LAB: Cierto. Hernán Ortega Parada quiere tu colaboración para un libro sobre Jorge, pero no te ha podido ubicar.

FV: Ortega Parada es serio y buena persona. Envíame nuevamente tu dirección para hacerte llegar “Los Inesperados” (Véjar, 2009).

11 En referencia a *Nostalgia de la tierra*, antología crítica a cargo de Juan Carlos Villavicencio, Ediciones Cátedra, Madrid, 2013.

LAB: ¿Sabías que Ortega Parada fue alumno del Chico Molina?

FV: Eso es genial. Te contaré una anécdota.

LAB: Dale.

FV: Este segmento se llama “Historias del Chico Molina”.

Un día les faltó de beber a Teillier, Cárdenas y Molina. Lo peor es que no tenían dinero- Entonces Teillier le dice a Molina qué harías tú para que siguiéramos bebiendo. Espera le dice Molina. Estaban en Avenida Providencia. Y frena un automóvil y Molina se tira debajo del vehículo simulando haber sido atropellado.

LAB: ¡A lo Roland Barthes!

FV: El conductor se detiene y va despavorido a ver a Molina. Le dice: “Lo llevo a una clínica”. Contrario a eso, Molina, le contesta lléveme al bar Il Bossco. Y bebieron, comieron y conversaron hasta el amanecer. Era su estrategia.

LAB: Qué risa.

FV: Te invito a ser parte de la ADEM.¹²

LAB. ¡Genial!

18

La Escuela de la Cimarra fue una utopía educacional que apasionaba al poeta chileno Jorge Teillier. Y cuya cristalización nunca la pudo llevar a cabo en vida, pero gustaba imaginarla en sus textos, en conversaciones y en sus sueños. A falta de apoyos estatales, Teillier no desalentaba, creía que la Escuela de la Cimarra podía funcionar en un bosque. Al iniciar las clases, lo primero que habría que hacer, según él, sería destrozarse los televisores. Además, los profesores llamados a integrar la escuela deberían creer en aquella forma de educar. De esa manera, únicamente se involucrarían aquellos maestros que estuvieran predispuestos a reír si los niños querían reír y a llorar si un alumno necesitaba llorar. También planteaba que los alumnos y las alumnas se pudieran enamorar sin represiones. Bastaba con cualquiera de estos ejemplos para intuir que la malla curricular de la Escuela de la Cimarra se armaría con actividades que giraran en

12 ADEM (Asociación de Amigos de Molina).

torno al tiempo libre y a la ensoñación. La influencia directa de la escuelita que imaginó Teillier lo obtuvo de la película *L'école buissonnière* (1949) de Jean Paul Le Chanois. El protagonista es el señor Pascal quien alterna al método tradicional educativo, clases-paseo para que los alumnos encontraran sus propios intereses y curiosidades en la naturaleza. Pascal estaba basado en el educador francés Célestin Freinet. Este espíritu no fue únicamente meditado por la pedagogía, en las primeras décadas del siglo XX, también aparece en la poesía de varios surrealistas: existe un poema escrito por Breton, Eluard y Char, al modo *cadáver exquisito*, denominado precisamente *L'école buissonnière*. Del mismo modo, Jacques Prévert (con poemas como *Página de escritura* o *El mal estudiante*) se sintió interesado por el tema en un libro de 1947, *Contes pour enfants pas sages*. Luego el cine lo interpretó en una gran cantidad de filmes sobre la escuela y cimarreros como el niño Boglio René del filme *Rentrée des classes* (1956) de Jacques Rozier. Este filme y el de Le Chanois están a la cabeza de una tradición de películas que van desde *Rebelión en las aulas* (1967) de James Clavell, *Adiós Mr. Chips* (1969) de Herbert Ross, *El club de los poetas muertos* (1989) de Peter Weir, *Hoy empieza todo* (1999) de Bertrand Tavernier, *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, *La sonrisa de Mona Lisa* (2003) de Mike Newell y *Los coristas* (2004) de Christophe Barratier. En el plano práctico, similares propuestas a las de la Escuela de la Cimarra podrían señalarse en los siguientes ejemplos:

1. Los pintores de la escuela de Pont-Aven en Bretaña (mitad del siglo XIX) Y su época de oro, en 1886, con la llegada de Gauguin. Su estancia fue crucial y significativa en la creación de muchos artistas.
2. La guardería *Into the Woods* que funciona en un bosque de Londres llamado *Queens Wood*. *Into the Woods* está orientado para niños de entre 2 y 5 años.
3. El Petitorio 2016 que los alumnos del *Liceo Experimental Manuel de Salas*, de Ñuñoa, presentaron a las autoridades.

Los alumnos creían que el carácter de educación *experimental* había desaparecido de las aulas del establecimiento. A continuación, algunos de los aspectos que exigían: Romper las relaciones arbitrarias entre alumnos y maestros, paseos y juergas al Balneario El Tambo, anexas el estudio de plantas medicinales en Botánica, decidir qué libros leer, eliminar el castigo a los estudiantes, fomentar las autoevaluaciones, etc.

19

El mundo de Jorge Teillier era y es el de la nostalgia. Él mismo se encargó de expresar su universo literario: “Mi mundo poético era el mismo donde también ahora suelo habitar, y que tal vez un día deba destruir para que se conserve: aquel atravesado por la locomotora 245, por las nubes que en noviembre hacen llover en pleno verano y son las sombras de los muertos que nos visitan”¹³

20

Acaso para extenderme la gran interrogante de su vida, Francisco Véjar me escribió un día preguntándome: “¿En dónde estará Jorge?”. Confieso que no supe qué contestar. A lo mejor esa interrogante provocó las líneas que ahora escribo.

La muerte salvó a Jorge. Él ya no pertenecía a este mundo.¹⁴ O será más preciso decir: el mundo de Jorge Teillier, que estuvo

13 Fragmento del ensayo Sobre el mundo donde verdaderamente habito o La experiencia poética. En Trilce, Valdivia, N°14, 1968-1969, pp. 13-17.

14 “En el año 90 o el 91, una noche en que regresábamos de la Ligua –donde solíamos hacer un tour por los bares, entre ellos El Parrón, el ex Club Radical y Las Piedras del Huaso–, Teillier me dijo: “Debes entender que yo ya no estoy en el mundo”. Ahora me doy cuenta de que tenía claro la cercanía de su final, porque era una persona de una enorme inteligencia y cultura”. Tardío adiós (los últimos días de Jorge Teillier), de Francisco Véjar.

ubicado en los instantes inconscientes de este mundo, ya no era su mundo. O nunca lo fue.

utolands, 21/07/2012 a 26/07/2012
(penúltima revisión 15-16 diciembre de 2018;
última revisión 8 de febrero 2019)

Bibliografía

- Candia, A. (2007). El paraíso perdido de Jorge Teillier. *Revista Chilena de Literatura*, 70, 57-77, abril.
- Barquero, E. (2009). Extranjero en Chile. En Francisco Véjar, *Los inesperados*. Tajamar editores.
- Teillier, J. (1961). *El árbol de la memoria*. Santiago de Chile: Imprenta Arancibia Hnos.
- Véjar, F. (2009). *Los inesperados*. Tajamar Editores.

Arrebatadas: representaciones femeninas del miedo en la literatura ecuatoriana

Solange Rodríguez Pappe

Resumen

Este ensayo estudia cómo las mujeres arrebatadas —monstruos, brujas y locas— están presentes en tres cuentos de terror de la literatura ecuatoriana, causando espanto en sus receptores por medio de la estrategia de la abyección. Desde siempre, las historias de miedo se han caracterizado por poseer una profunda carga moral que busca normar la conducta de la sociedad a la que pertenecen. En los cuentos elegidos, “La entundada”, “María Angula” y “Subasta”, sus protagonistas se encuentran unidas a fuerzas perversas porque se salen de lo común femenino, situación que, desde el pensamiento conservador, causa un profundo miedo.

Palabras claves: Mujeres, terror, abyección, cuento ecuatoriano, canon, tradición.

Abstract

This essay studies how the women out of order —monsters, witches and lunatics—, are present in three tales of horror of the Ecuadorian literature, causing fright in their receptors by means

of the strategy of the abjection. Since forever, the stories of fear have been characterized by having a deep moral burden that seeks to regulate the conduct of the society to which they belong. In the chosen tales, “La Entundada”, “Maria Angular” and “Subasta”, their protagonists are connected to perverse forces because they depart from the commonly feminine, a situation that, from conservative thought, causes a deep fear.

Keywords: Women, terror, abjection, Ecuadorian tales, canon, tradition.

Según la tradición judeocristiana, que también se alimentó de viejos mitos de Sumeria y de Babilonia, la primera mujer de Adán fue Lilith. Independiente y autónoma, cuestionó los mandatos del dios creador por haber sido hecha del polvo, al igual que Adán y no de su costilla, como se cuenta fue fabricada Eva. Lilith se negó a ser sometida —no quería ser montada, si no montarlo durante el sexo—, por lo que se la desterró del Paraíso. Fue condenada a ver la muerte de millones de sus hijos y a hacerle la guerra al hombre por el resto de sus días. Lilith es una denominación universal para referirse a una feminidad inclasificable dentro del orden social que no calza en los parámetros de las fuerzas gobernables por instituciones patriarcales como el matrimonio o la familia.

Desde entonces, Lilith ha venido por cientos de años copulando con demonios y su prole ha acechado seductora desde los rincones más oscuros del imaginario por medio de las fantasías protagonizadas por vampiras, hechiceras y hembras delirantes. Anheladas y temidas, sus historias despiertan pánico dentro de las mentes llenas de juicio que han elaborado entorno a ellas relatos morales de los que son protagonistas, para mantenerlas contenidas. Todo este esfuerzo ha sido en vano, ellas se arrebatan, se fugan de sus cárceles hechas por la sociedad que ha amenazado con aniquilarlas y aún continúan generando miedo.

En el desarrollo de este ensayo se explorará cómo en las narraciones de terror de tres diferentes épocas de la literatura ecuatoriana que tienen como personajes a creaciones femeninas aterradoras —por su conducta, por su físico y por las experiencias que viven a lo largo del relato—, se esconde una enseñanza que pretende aleccionar tanto a los personajes de las historias como a los lectores; es por ello que los relatos, “La entundada” de Adalberto Ortiz (1971) y “María Angula” en versión de la narradora oral Ángela Arboleda (2016) y “Subasta” de María Fernanda Ampuero (2018), podrían funcionar tanto como para crear espanto a cualquier incauto que los lea, como también un manual de conducta que busca mantener a raya a mujeres descarriadas y a otras imprudentes que intentaran imitar su proceder.

La manera en que funciona este miedo, es por medio del concepto de la abyección¹ el mismo que menciona Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* (1988), refiriéndose a los cuerpos que se desborda de sus propios límites contaminando el mundo con sus humores y con sus conductas que podrían resultar un tabú. Kristeva explica lo abyecto como aquello que provoca una sensación limítrofe entre la repulsión y el deseo, por lo que su trato nos resulta atractivo. La autora conceptualiza lo abyecto como aquello que no respeta ningún orden, ni los límites ni las reglas. “Eso solicita, inquiera, fascina el deseo que, sin embargo, no se deja seducir. [...] es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada” (Kristeva, 1988, p. 7).

En las representaciones femeninas que aborda este trabajo, esta abyección está presente a lo largo de la anécdota de los relatos, en sus diferentes momentos climáticos, por ejemplo, se encuentra cuando en “La entundada”, una puberta se embaraza de un mons-

1 Julia Kristeva explica en el capítulo Sobre la abyección que no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve algo abyecto, sino que la abyección se relaciona con aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares ni las reglas.

truo y amenaza con dar a luz un híbrido mestizo e ilegítimo; en “María Angula”, cuando una recién casada decide darle de comer a su esposo la carne de un muerto por consejo de una vecina ; y en “ Subasta”, cuando la víctima de una situación de violencia que se da por medio de un secuestro, decide librarse de ella generando repulsión en sus captores.

Todos estos personajes, aberrados a su manera, son ejemplos de cómo en las historias de miedo que revisaré a continuación, las mujeres que rompen con los patrones establecidos resultan aterradoras y se vuelven personajes sobre los cuales construir imaginaciones abyectas, dignas de pesadillas, pero también haré hincapié en como la estrategia del miedo, en estos relatos, se plantea al momento de que ellas se salen la norma y dan paso a lo que no está permitido, situación que la imaginería popular, según Susana Castellanos de Subiría en *Diosas, brujas y vampiresas* (2009) se ha planteado como algo que se da con más facilidad en las mujeres, asociando su género con fuerzas imprecisas e incontrolables.

La máscara del miedo encubre un rostro de mujer

Autores de diversas épocas reconocidos por sus incursiones en el terror desde Howard Phillips Lovecraft hasta Stephen King coinciden en que el miedo es una sensación ancestral y profunda que parte del contacto con lo desconocido, lo que trae a la mente de los seres humanos el hecho que, bajo la racionalidad aparente del mundo cotidiano, existe todo un cosmos inseguro que nos recuerda nuestra condición vulnerable y mortal.

Pero la literatura de terror a lo largo de su desarrollo histórico no ha buscado solamente recalcar nuestra fragilidad, sino que, yendo paralelos con el desarrollo de las narrativas históricas, tal como lo indica Elton Honores en *La civilización del horror, el relato del terror en el Perú* (2013), los cuentos de miedo han pretendido, además de dar cuenta del pensamiento de la sociedad a la que pertenecen, nor-

mar un modelo de comportamiento humano para educarlo en los valores tradicionales del medio.

El terror o los tópicos del terror reparan en una memoria social que se activa a través de estos relatos, además de ser vehículos de la ideología de un grupo social, por lo tanto, están exentos de la evasión, por el contrario, vuelven la mirada sobre nuestra realidad. (Honores, 2013, p. 12)

Cuando Honores analiza algunos casos de las historias de la tradición de terror en el Perú y reflexiona que las representaciones de este miedo se determinan a partir de la Otredad,² analiza la presencia de seres marginales con los que el centro cultural no puede identificarse, —usualmente ese centro cultural solo está formado por los hombres—. Al respecto, manifiesta Honores: “este otro es considerado bárbaro porque no comparte sus costumbres, hábitos y modos de vida, valores, y, por lo tanto, no es considerado como semejante o igual” (Honores, 2013, p. 83). Fuera de ese centro, indica el autor, se encuentran excluidos indios, mujeres, negros, locos y homosexuales.

Más adelante en su ensayo, Honores se centrará en el caso específico de las mujeres. Honores dice que la mujer, en una sociedad donde predomina la hegemonía de mirada masculina, es tomada como un ser transgresor frente al que se siente deseo, pero también miedo. Él sostiene que estos modelos de mujer poco conservadora y asociada con conducta rebelde están plasmados también en los relatos de terror y en la ficción fantástica, donde: “muchas veces

2 El concepto de la Otredad se refiere a un término usado ampliamente en psicoanálisis (Sigmund Freud, Jacques Lacan) filosofía (Jacques Derrida) y antropología (Michel Foucault), de entre otros numerosos autores y que se emplea, principalmente, para referirse a una identidad diferente al grupo donde se coloca el sujeto de la enunciación del discurso. Elton Honores en *La civilización del horror* utiliza la idea de Otredad para hablar de quienes han encarnado siempre los miedos colectivos y se los ha vilipendiado.

la mujer es un ser desconocido, maléfico, demoniaco, en suma, una gente del mal” (Honores, 2013, p. 105), de esta manera, las historias donde las mujeres son protagonistas, usualmente hablan acerca de su asociación con la perversidad.

Ángela Creed en el ensayo *Terror y monstruo femenino* (2016) incorpora al imaginario sobre lo reprobable, la idea de la mujer como una entidad ominosa que alimentará con su mala conducta leyendas terribles que alimentarían la imaginación popular: vampiras, súcubos, hembras animalizadas, etc. ..., además, Creed expondrá en este texto la asociación de la feminidad con el concepto de lo abyecto. Como ya se indicó antes, la conducta abyecta consistiría en cruzar los límites de las leyes, — las sociales y las corporales— cometiendo abominaciones.

Para Creed, quien en *Terror y monstruo femenino* dialoga con Julia Kristeva, resultan abyectas “la inmoralidad sexual y perversión; alteración corporal; decaimiento y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; desechos corporales; el cuerpo femenino y el incesto” (Creed, 2016, p. 2) y las protagonistas de los cuentos que analizaré en breve, incurrn en casi todas esas conductas infractoras que no son otra cosa máscaras de la ficción para metaforizar este miedo hacia el poder femenino al que se lo cree capaz de todo, porque es lo dictado por su naturaleza terrible.

El patio de las agitadas: monstruos, brujas y locas

El académico inglés Bram Dijkstra, publicó en 1986 un estudio llamado *Ídolos de la perversidad*, en el que hace un recorrido por la imagen misógina de la mujer en la cultura del siglo XIX. El trabajo de Dijkstra ha resultado fundamental al momento de reflexionar acerca de cómo fueron las representaciones culturales femeninas dentro de las artes plásticas y de la literatura. Tras una panorámica por diversas obras donde la mujer es la protagonista, Dijkstra expone como el ideal femenino pensado por los hombres,

devino en la creación de hembras yertas, mutiladas, enfermas, esclavizadas y artificiales, profundamente dóciles. Este autor hace evidente la campaña cultural realizada desde el arte para educar a las mujeres según los intereses masculinos. Dado que era ampliamente conocida su naturaleza perversa, había que contrarrestarla.

Susana Castellanos de Zubiría en *Diosas, brujas y vampiresas, el miedo visceral del hombre a la mujer* (2009) analiza que, para poder quitarse de encima la amenaza de la sexualidad femenina, “la iglesia alimentó el culto masivo a María a través de la idealización de la pureza”, creando así a una mujer asexuada y mansa, porque al exaltar la virginidad hizo que fueran las mismas mujeres quienes pusieran a raya su propio poder seductor (Castellanos, 2019, p. 360).

Para Castellanos, María equivale a la virginal princesa pasiva y desprotegida que protagoniza los cuentos herederos de la tradición oral, quien espera mil años por su beso de amor verdadero mientras el héroe (no precisamente célibe), recorre el mundo. “Normas sociales y un ideal religioso han tratado de coartar desde el Medioevo lo más esencial del ser femenino cambiándolo por la imagen de una mujer asexuada [...] digna de sentarse en la galería de “terribles monstruas”, junto con las Harpías, la Quimera y la Hidra” (Castellanos, 2019, p. 361).

Sumándose al estudio de Dijkstra, otras autoras como Pilar Pedraza con libros como *La Bella enigma y pesadilla* (1991) y *Erika Bornay con Hijas de Lilith* (2005) analizan cómo ellas han sido representadas con imágenes fatídicas y seductoras porque la mujer lleva en sí misma una pasionalidad que colinda con lo demoniaco.

Bárbara Creed postula que, de dicho desorden, que en algunos casos es representado en la manifestación monstruosidad, “es la forma en que la mujer puede manifestar su rebelión ante los dictados del varón” (Creed, 1996, p. 8). No es raro entonces que, en diversas culturas, existan personajes que sean bellos, pero también deformes o abyectos en el sentido de que lo expone Kristeva, cons-

truyendo mujeres poseedoras de una dualidad salvaje. Creed coloca de ejemplo como seres limítrofes y abyectos a las sirenas y a Medusa, quienes pasaron a la posteridad encarnando temor y deseo.

Pero la mujer que da temor no es solamente la mujer monstruo, desde el siglo XIV el estereotipo de la bruja representaría a una feminidad diabólica enemiga de la religión y de Dios, una de las encarnaciones de lo satánico. Andrea Abalia en su ensayo *Lo siniestro femenino* (2013) dice que se ocultaría en ella otro tipo de poder engañoso, maléfico y oculto, el poder de lo doméstico, con sus brebajes, pócimas, ungüentos y recetas medicinales.

La bruja se convierte en un personaje siniestro, alguien conocido, pero además temido por sus poderes ocultos, que tiene capacidad de desencadenar fatalidades con su pensamiento, conjuros, vuelos mágicos, especialmente tendente al infanticidio, al canibalismo, a los cultos orgiásticos, en definitiva, un ser abominable al servicio del Demonio. (Abalia, 2013, p. 283)

Uniendo estas ideas relacionadas con figuras femeninas desbordadas Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en el ensayo *La loca del desván, la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1979), suma la figura de la mujer demente a la creación de la triada: bruja, monstruo loca, para referirse a mujeres que rechazan los silencios de la vida hogareña. Las locas, corresponde con las ideas ampliamente extendidas del desequilibrio femenino relacionado con sus cambios físicos, desde el útero que se muda de lugar y va por todo el cuerpo hasta el enloquecimiento que le produce a la mujer la acumulación de la sangre menstrual (a la que se le atribuyen el poder de enamorar a un hombre y otros dotes extraños); además de los desbordes pasionales que se asumen, son propios de las mujeres le han dado el calificativo de histéricas. En la imaginación masculina más reaccionaria, las mujeres son emocionalmente inestables, por lo tanto, imprevisibles, es decir: locas.

Por lo tanto, monstruos, brujas y locas son el ejemplo de las representaciones de maldad que las mujeres han tenido en el imaginario de la ficción popular. Son seres a los que hay que vencer o dominar. Las tres historias que aborda este trabajo, sancionan y condenan dentro de su fábula a este tipo de personajes, buscando crear con ellos relatos aleccionadores por medio de la utilización de la abyección. Todos los cuentos de terror ecuatoriano, que expondré en breve, buscan dar un mensaje moral que adoctrine a las muchachas acerca del destino terrible que sufren aquellas que fueron díscolas. Como lo dijo Elton Honores sobre la configuración del cuento de miedo, “es ingenuo pensar que las historias son ficción pura” (Honores, 2013, p. 13). Las alegorías del miedo espantan empelando estrategias morales salidas del mundo real.

Vistazo rápido a Ecuador a través de la cerradura del pánico

En la literatura ecuatoriana no existen aún estudios que aborden a profundidad el tema del miedo o que se hayan preocupado por rastrear lo que ha sucedido en nuestra tradición con los cuentos de terror, ya que se encuentran muy apartados de los registros de nuestra historia creativa.

Lo cierto es que las reflexiones teóricas hechas sobre el miedo pueden contarse con los dedos de una mano. Trabajos como el de Álvaro Alemán, en el prólogo de *Terror ecuatoriano* (2016), que abarcan leyendas y cuentos del siglo XXI. La tesis de Ángela Arbolada, titulada *Representaciones de violencia en cuentos de la tradición oral ecuatoriana: el miedo como herramienta didáctica* (2017), y el estudio *Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en Ecuador de Augusto Antonio Robles* (2015), han sido basales al momento de meditar acerca de qué sucede con este género en nuestro país. Como vemos, todos son ejercicios extremadamente jóvenes, que, a su vez, intentan recoger el muestrario irregular del terror nacional

esparcido en trabajos de autores nóveles o consagrados. Por lo dicho, no podemos hablar de un linaje de terror en el Ecuador pero sí de incursiones esporádicas que pueden dar testimonio de lo que nos hacía temblar en diferentes épocas.

Augusto Antonio Robles, en su esfuerzo por rastrear las historias del miedo en Ecuador realiza un recorrido que inicia desde 1830 —fecha en que se funda la república— hasta llegar a establecer un escueto panorama contemporáneo. En este mapa, él ubica varias etapas de desarrollo para nuestra literatura de terror: en una primera fase se trataba de emplear la tradición oral que circulaba entre los pobladores de las nuevas ciudades y que contaban historias de brujas y penaciones. Dichos cuentos tenían elementos característicos del terror sobrenatural y adquirieron luego la categoría de leyenda urbana. Robles afirma que la literatura actual ecuatoriana sigue tomando de estas fuentes orales en las que haya todavía inspiración: “No es de sorprender que muchos escritores usen las leyendas de base en sus cuentos [...] y han desarrollado estas leyendas bajo su propia perspectiva” (Robles, 2015, p. 98). Dándole la razón a Robles, Álvaro Alemán recopila muchas de ellas en su libro *Terror ecuatoriano*, como “La tradición de la casa 1028” o “La capa del estudiante”, casi todas, como lo indica el Alemán, producidas durante los años 1800.

Luego, según explica Augusto Antonio Robles, viene la etapa del cuento como tal: desde las incursiones de Juan Montalvo con relatos sobrenaturales, de clara influencia extranjera; pero con ciertos tintes locales, hasta productos donde el terror psicológico y la truculencia hacían sentir incomodidad en los receptores: historias como “El antropófago” (1926) de Pablo Palacio y “Cabeza de Gallo” (1978) de César Dávila, son enunciadas por Robles para hablar de un terror moderno donde lo sobrenatural da paso a los tormentos vericuetos de la mente “corresponde a modernos cuentos centrados en el ‘terror psicológico’, dejando atrás al cuento gótico y al cuento de fantasmas” (Robles, 2015, p. 33).

Para concluir, el ensayista habla de un terror contemporáneo donde la realidad y lo paranormal conviven en una suerte de naturalización del miedo y allí recurre a las incursiones en el terror de cuentistas como Pedro Artieda, autor de *Lo oculto de la noche*, los cuentos de Ney Yépez, o la rescritura de las leyendas populares de Mario Conde. Cabe recalcar que muchas de estas publicaciones han sido presentadas desde el ámbito de la literatura juvenil porque pareciera que es un género que resulta cautivador para los jóvenes lectores, pero que los receptores adultos no deberían tomar en serio.

Aunque en América Latina, las primeras historias de terror se empezaron a publicar en el siglo XIX, producto del contacto de los autores sudamericanos con la escritura de tintes sobrenaturales como la de Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann y Auguste Villiers de L'Isle-Adam, que tenían una fuerte presencia de lo gótico.

“Este tipo de relatos aparecen de forma intercalada en las novelas góticas y es de ellas que adoptan sus elementos característicos (ambientes exóticos europeos, personajes monstruosos, sucesos insólitos y acciones horrorosas que en su mayoría terminan con la muerte)”. (Robles, 2015, p. 44).

Este autor sostiene que resultan un contraste muy marcado con nuestra mirada actual si comparamos cómo era abordado el miedo en el siglo XIX, donde fantasmas, endemoniados y monstruos y casonas encantadas estaban a la orden del día. El verdadero pavor se ha infiltrado en la realidad, pudiendo sentirse su presencia amenazante a la vuelta de cualquier suceso cotidiano, como ingresar a un ascensor con un extraño o tomar un taxi sin identificación en mitad de la noche. De esos miedos todos habitantes de este siglo, entendemos bastante.

Además de la evolución temática que acabo de mencionar, la literatura de miedo es un género bastante interpretable bajo ciertas claves de lectura, como el de las mujeres arrebatadas, que es el que corresponde a este ensayo. Considero, al igual que Álvaro Alemán que para hablar del terror no es suficiente dar con relatos que

produzcan en sus audiencias temor o aprensiones, ni “tampoco es suficiente desplegar miedo o sugerir o presentar violencia o escenas sangrientas que son otros atributos identificables de la producción del terror pero se pueden encontrar en otros géneros expresivos” (Aleján, 2016, p. 13), Al contrario, saliendo de las posibles estrategias narrativas de descripciones horridas y macabras, la solución es espiar por la cerradura del pánico y leer cierta producción ecuatoriana como con la clave de terror.

¿Qué función ha perseguido en nuestra tradición los cuentos de miedo? Como ya se ha explicado antes, gran parte de las historias que han ingresado en esta línea han venido del relato oral y cada cierto tiempo se realiza una nueva recopilación de los temores populares —jugando con las versiones y los narradores— por medio de nuevos cuentos donde se reescriben viejos relatos de terror.

Ángela Arboleda en *Representaciones de violencia* en el cuento de tradición oral ecuatoriana (2017), quien ha hecho varias recopilaciones de historias que circulan de boca en boca, determina que en los cuentos orales, a partir de los cuales germinan narraciones que tiene como protagonistas mujeres transgresoras, obedecen a éticas ya construidas por la comunidad: “El cuento se vuelve su herramienta y su función es escenificar los valores esenciales de cohesión del grupo” (Arboleda, 2017, p. 6) y estos valores, en el caso de las historias que he seleccionado, hablan, sobre todo, de la prudencia y la discreción que debe caracterizar a las mujeres virtuosas, de lo contrario recibirán sanciones que provienen de seres sobrenaturales y, en el caso del cuento de María Fernanda Ampuero, “Subasta”, del que hablaremos más adelante, de individuos atterradoramente reales.

Mujer monstruo: maternidad abominable en “La entundada”

El monstruo, tampoco ha sido objeto de demasiadas revisiones en la literatura ecuatoriana, aunque haya habido uno que otro estudio

muy general sobre el tema. Por ejemplo, existe un primer trabajo de Adriana Balladares llamado *El monstruoso en los textos literarios ecuatorianos* (2001) donde se menciona al lojano Pablo Palacio, como el padre fundacional de los relatos monstruosos con “La doble y única mujer” (1927), y luego se suma a esta lista textos mucho más modernos como “Ana la Pelota humana” (1982) de Raúl Pérez Torres, “Clown” de Jorge Velazco Mackenzie (1989) o la recopilación de seres fantásticas de Jorge Dávila Vásquez en “Bestiario del libro de los sueños”(2005). Balladares da a su galería de monstruos la lectura metafórica de la exclusión, siendo la monstruosidad un símbolo de la criminalidad, de la violencia, de la rareza o de la imaginación.

Volviendo al tema de este análisis, en el relato “La entundada” de Adalberto Ortiz, escrito en 1971, se recoge una tradición de la provincia costeña de Esmeraldas donde se cuenta la historia de la desaparición y el embarazo de la joven Numancia, relatado desde los ojos de su primo un niño de ocho años. Él parte con los mayores en busca de Numancia, monte adentro, pero no pueden hallarla. Unos meses después, una madrugada Numancia vuelve exhibiendo la barriga de su preñez y el narrador contempla apenado como su padre la echa de la casa y ella se pierde en la noche profunda.

Se cree que a Numancia se la ha llevado la Tunda, una criatura sin forma definida que puede metamorfosearse en quien desee para engañar y atraer a ingenuos, monte adentro y hacerlos sus esclavos por medio de una acción escatológica: “La tunda es inmundada” (Ortiz, 1971, p. 27). La Tunda les lanza ventosidades en la cara a los niños secuestrados o les da a comer camaroncitos cocinados con los gases de su trasero. Tras la monstruosidad obvia, del cuerpo abyecto de la Tunda, que resulta desagradable a todos los sentidos, lo relacionado con las excreciones físicas vuelve a la Tunda mucho más horrible. Por su condición ambigua, se vuelve indefinible por lo que el narrador encuentra difícil describirla:

Solange Rodríguez Pappe

La tunda es una bestia ignominiosa... La tunda es un aparecido... La tunda es el patica... La tunda es un fantasma... La tunda es un cuco... La tunda es el patasola...

La tunda es el ánima en pena de una viuda filicida. [...]No se sabe a ciencia cierta... No se sabe. (Ortiz, 1971, p. 27)

José Miguel G. Cortés en su ensayo *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (1997), define ese miedo al monstruo como “el pavor a la mezcolanza y confusión entre las razas, entre hombre y mujer, lo humano y lo animal” (Cortés, 1997, p. 35). El ensayista afirma que uno de los temores relacionados con lo monstruoso tiene que ver con contaminarse, ya que la humanidad siempre ha experimentado rechazo por lo que resulta diferente. Cortés adiciona también la idea de que todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, lo que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), “que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos), tiene calificativo altamente peligroso de impuro” (Cortés, 1997, p. 37); por lo tanto, se vuelve monstruoso. Si asociamos esta idea a lo sostenido por Kristeva cuando explica su teoría sobre lo abyecto, el producto que Numancia lleva en el vientre, al cruzar los límites de lo humano, se vuelve repulsivo.

No sabemos si la Tunda preña no a Numancia, pero lo que sabemos es que la ha contaminado con su raptó, la ha vuelto un monstruo como ella y la ha devuelto embarazada. Eso nos remite a un segundo terror masculino frente a lo extraña que puede llegar a ser la mujer durante su embarazo. En el mismo documento, Cortés también desarrolla la idea de que hay profundo asombro por las embrasadas, desde los inicios de la civilización porque ese esa es una capacidad que los hombres no poseen:

Así mismo encontramos la ambivalencia que se experimenta ante la posibilidad de dar a luz, el miedo a la maternidad, a ese monstruo que se está gestando en el interior del cuerpo de la mujer, al tiempo que lo devora y se alimenta de sus entrañas. (Cortés, 1997, p. 27)

Por esta razón, Numancia es rechazada por su padre, porque se ha tornado impura en ambos sentidos, se ha vuelto un monstruo social ya que tendrá un hijo fuera del matrimonio y también se ha vuelto un monstruo impuro por haber tenido contacto con La Tunda. Ya no hay lugar para ella dentro del orden de las cosas: “Numancia se zafó de mí inmediatamente y, arrasada en lágrimas, bajó de la casa, camino del río, donde rielaba la luz de la luna, y se perdió definitivamente en la noche de junio” (Ortiz, 1971, p. 34). Por haberse expuesto a lo abyecto, su lugar es el lugar de los parias, donde van a ir a parar las mujeres diferentes y claro, los monstruos.

Y como manifesté antes, los miedos son otra cosa que una máscara para los temores que desde siempre han tenido las sociedades, dependiendo de su época y su contexto. La Tunda hace el trabajo sucio de los hombres. Es la explicación para los embarazos de las Numancias rurales, las preñadas por los duendes, por los trasgos y los demonios; que no son otra cosa que víctimas para la lujuria encubierta de los monstruos humanos que se aprovechan de la superstición para pasar inadvertidos.

Mujer bruja: Tripas en el caldero de María Angula

Todos en Ecuador conocemos, en mayor o menor medida, la historia de María Angula, una leyenda quiteña sobre cierta joven esposa que no sabe cocinar y quien es engañada por una vecina para que consuma la carne de un muerto en un puchero —a manera de broma— que ella no sabe entender, porque no conoce qué ingredientes usar para sus guisos. María Angula tiene varias versiones dentro de la tradición popular. Según la contada por la cuentera Ángela Arbolada, rescatada de la oralidad de nuestro país y antologada por Álvaro Alemán en *Terror ecuatoriano*, este episodio, entre escatológico e hilarante, le sucede a una muchacha recién desposada ¿cruel o ingenua?, quien va al cementerio para preparar una rara receta de cocina, toma las entrañas de un muerto y hace con ellas una cena para su esposo:

“María Angula creció 16 años dedicada a fabricar líos con la vida de los vecinos y nunca se dio tiempo de aprender a organizar la casa y preparar sabrosas comidas” (Alemán, 2016, p. 137).

En otra de las versiones, como la de Mario Conde en su libro *Espantos espantosos espantados* (2012) María Angula es una niña hija de un carnicero que perdió el dinero de su padre mientras jugaba y no tiene otra opción que conseguir el tripaje que debía comprar, por eso va al cementerio y profana del cuerpo de un recién fallecido. En esta segunda versión, María Angula, siendo aún pequeña, obra con una perversión tremenda para sus años, pero en ambas las sacrílegas reciben un castigo aleccionador; durante la noche, el difunto regresa de su descanso con el vientre vaciado y les exige que le devuelvan las partes del cuerpo que le han usurpado. En uno de los finales, el muerto toma de los pies a María Angula y la lleva hasta el cementerio, en otro, le abre el vientre con un cuchillo y recupera así los intestinos que le han sido robados. En ambas versiones, sin embargo, estas leyendas de corte sobrenatural, tiene una enseñanza moral acerca de saber ser mujeres y hacer lo correcto dentro de los roles de género. Si María Angula hubiera sabido cocinar, se hubiera dado cuenta de que la vecina la estaba poniendo a prueba.

Ángela Arboleda en su tesis sobre la oralidad *Representaciones de violencia en cuentos de tradición oral ecuatoriana*, antes mencionada, se cuestiona por las funciones de estos relatos populares y concluye que, en efecto, “el miedo cumple un papel en la configuración del orden social, en los modos, tanto urbanos, como no urbanos y en los procesos de inclusión-exclusión del otro y especialmente de la otra” (Arboleda, 2017, p. 14).

Dicho de otra forma, no solo se tratan de relatos aleccionadores, sino que en su calidad de ficción, se emplea las estrategias del cuento de aparecidos para corregir a las mujeres que no saben cocinar, advertir sobre los malos consejos de otras congéneres y de paso poner en alerta a los hombres sobre las féminas con la que

contraerán matrimonio. Si ignoran los saberes de la casa, podrían traerles desgracias.

Pero antes de pensar en María Angula como una bella tonta que sigue un mal consejo, me interesa mirar el sentido que está detrás de esta leyenda popular, ya que cuando la cocina no es un ejercicio doméstico tradicional y se le adiciona carne humana, estamos hablando de una bruja y haciendo humear su caldero: “luego de recobrar su calma, preparó esa merienda macabra que, sin saberlo, su marido comió lamiéndose los dedos (Alemán, 2016, p. 139).

Según Susana Castellanos de Zubiría en su investigación sobre el temor masculino a la mujer en *Diosas, brujas y vampiresas*, la creencia difundida entre los hombres de que los alimentos podían ser usados para embrujarlos en lugar de alimentarlos, colocan a la mujer siempre bajo sospecha, dado que son ellas quienes, casi siempre, dominan los cocimientos culinarios; habilidad que en algún momento podría ser usada en su contra. Las mujeres están a cargo de los pucheros que nutren a los hombres, pero dado su mal corazón, pueden sufrir la tentación no solo de hechizarlos, si no de envenenarlos.

Castellanos desarrolla la idea de que la hechicera es una mujer que tiene poderes y domina los elementos de la naturaleza como el conocimiento de hiervas y cocimientos por lo que todas las cocieras, serían un poco hechiceras potenciales. Esto último es una lectura mía: hechiceras todas, pero brujas pocas. La brujería fue un fenómeno de la historia entre los siglos XIV al XVI, donde la Iglesia Católica acusó a mujeres específicas (las solteras, las feas, las herbolarias, las parteras) de tener pactos con Satanás. “La bruja puede atreverse a todo” (Castellanos, 2009, p. 187), por eso es tan temida. No respeta autoridad impuesta, ni siquiera la establecida por Dios.

La autora señala que algunas mujeres reprimidas y violentadas, a las que no les quedaba más opción que ser virginales o perversas, habrían preferido hacerse brujas, aunque eso fuera cosa del

demonio, porque “desde el punto de vista de la libertad personal, la brujería tiene el sentido social de la rebelión” (2009, p. 206); es decir, tranquilamente ser bruja podría ser cosa de mujeres que buscan ser diferentes y rebeldes.

El hechizo que quería practicar María Angula no era otro que el que el reza que el camino al corazón de un hombre empieza por su estómago; es decir, un *amarre* sexual. Afirma Castellanos, que a los hombres les hace sentir un gran temor a que ellos pudieran ingerir alimentos encantados de manos de sus mujeres:

La comida era considerada una de las formas más eficaces para transmitir las sustancias nocivas del hechizo; al ingerirlas, llegaban directamente al organismo. Muchas veces las mujeres usaban líquidos corporales como orina, saliva, lágrimas y demás secreciones para elaborar alimentos embrujados [...] es decir, elementos escatológicos de defensa que podían servir contra la dominación masculina. (2009, p. 226)

Entonces el miedo a lo que María Angula cocinara en su fogón no es más que una proyección del temor masculino al envenenamiento y a la manipulación de las mujeres, quienes pueden ser capaces de lo que sea con tal de retener a sus amantes.

La carne del muerto iba funcionar como un hechizo amoroso dado que los conocimientos de cocina de María Angula no iban a ser suficientes para retener a su marido y el saber cocinar, en el imaginario popular, debe ser una de las características de una buena esposa. En muchas historias comer la carne de los muertos, merecería una venganza contra el comensal, pero en esta, la muerte —que según Ángela Arboleda es la que siempre aplica su ley en las narraciones de la oralidad— se ensaña contra la cocinera, de quien no sabemos si comió o no comió del mismo platillo.

¿Cómo funciona la estrategia del miedo en este relato? Por medio de la abyección tiene que ver, justamente, con comer la carne

de un muerto, con crear la posibilidad de la repulsión ante no solo la antropofagia si no de la necrofagia, ambos actos abominables en nuestra cultura: “Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de abyección” (Kristeva, 1988, p. 9), que se manifiesta por medio del vómito, pero no puede vomitar quien no sabe lo que está comiendo.

La historia de María Angula nos habla del temor a ingerir algo abyecto sin saberlo. Desde el relato griego de Tántalo, quien fue castigado por dar de comer a los dioses a su propio hijo hasta las leyendas urbanas contemporáneas sobre mujeres que comen, sin saber, semen revuelto con mayonesa en restaurantes chinos, descubrir que hemos sido engañados con nuestra comida es un poderoso miedo humano.

Entonces, en el relato de María Angula, la estrategia del terror se base en la abyección cuando advierte sobre lo nefasto que resulta convivir con una mujer que no sepa sus oficios en la cocina, y no solo eso, sino que también muestra que a las mujeres son capaces de todo con tal de retener a un hombre a su lado. La historia de María Angula nos despierta asco por medio de la abyección y miedo por medio de descripciones pavorosas de seres que vuelven de la tumba, una fórmula perfecta para inquietar y amonestar.

Mujer loca, la muchacha por la que nadie ofrece nada

El mundo ya era horrible para las mujeres. Como hemos visto en este recorrido han existido formas de alineamiento y control que han circunscrito, básicamente, a lo doméstico a aquellas que no se volvieron arrebatadas. Con el paso de los tiempos y la conquista de espacios urbanos y de independencia económica, ellas han ampliado su entorno, pero en esos sitios nuevos también existen amenazas a su integridad física y moral. La ciudad, antes potestad de lo masculino, amenaza también a las mujeres que empiezan a recorrerla. Por lo

tanto, las preocupaciones no son las mismas, reflejan el espíritu de la época y el espíritu de nuestra época es definitivamente, la violencia.

El relato “Subasta”, de María Fernanda Ampuero, que aparece en su primer libro de cuentos *Pelea de gallos* (2018) es ejemplo de una actualización de los temas del terror, pero desde un ángulo femenino. Se vuelven a trabajar sobre ciertos tópicos constantes en el género como la desorientación que causan los laberintos, el pavor que provoca la gente que vuelve de la tumba, el rechazo a las pestes y las enfermedades; pero sobre todo hay hincapié en un terror cotidiano, ese que puede provenir de las perversidades del seno familiar o del círculo de amigos íntimos. Los terrores no son ya a causa de las apariciones, si no que están a plena luz del día y asecha desde lo que nos rodea.

David Roas en su libro *Tras los límites de lo real* (2011), donde estudia la evolución de lo fantástico, marca el paso del siglo XIX al XX como la frontera donde el miedo sobrenatural, dan paso al miedo moderno, uno mucho más creíble desde nuestra percepción de la realidad. A medida que las fábulas humanas han dejado muchas más zonas iluminadas por la lógica, el miedo se ha ido desplazando a otros territorios donde aún reside lo desconocido, pero sin abandonarnos del todo.

“Subasta” cuenta dos historias que se funden en una sola, relata la historia de la hija de un gallero, encargada de la limpieza del palenque, quien debe fortalecerse en un mundo de hombres que le hacen insinuaciones sexuales y de los que ella se defiende con el único recurso que tiene a mano, untándose de desperdicios o metiéndose la cabeza de los gallos destrozados entre las piernas, para que no la toquen más; y también relata una noche desafortunada donde la protagonista, ya adulta, es secuestrada cuando se queda dormida en un taxi y llevada lugar donde se hacen subastas clandestinas con los pasajeros, para luego dars un fin incierto.

Lo que une a ambos relatos es la presencia de los gallos que la narradora puede identificar como símbolo de lo masculino brutal porque no es un elemento nuevo para ella.

Sé que aquí, en algún lado, hay gallos, porque reconocería ese olor a miles de kilómetros. El olor de mi vida, el olor de mi padre. Huele a sangre, a hombre, a caca, a licor barato, a sudor agrio y a grasa industrial. No hay que ser muy inteligente para saber que este es un sitio clandestino, un lugar refundido quién sabe dónde, y que estoy muy pero que muy jodida. (Ampuero, 2018, p. 11)

Como explicaba al inicio de este trabajo, el miedo a la violencia ciega es un miedo con el que los habitantes de las ciudades contemporáneas nos podemos identificar con mucha más facilidad: el terror despiadado y azaroso de una mala muerte que podría victimarnos en las urbes, en cualquier momento, al ser elegidos por estos nuevos monstruos: asaltantes, extorsionadores, estafadores, que ya no son paranormales.

En el ensayo *Ciudad Real, ciudad imaginada, la narrativa social del miedo*, de Gustavo Abad (2003), que es un texto acerca de la creación de las narrativas de las que se alimenta las ciudades, este autor explica que la leyendas rurales y urbanas, como es el caso las historias que revisamos anteriormente, la Tunda y María Angula, han dado paso a otras narrativas del miedo como las historias de secuestros y asaltos que le suceden a parientes y conocidos que recorren espacios similares a los nuestros, buscando que normalicemos nuestros modelos de conducta. Explica que: “En general, las narrativas de boca en boca, es decir, los microrrelatos cotidianos, son la forma primigenia de construcción de los imaginarios” (Abad, 2003, p. 25).

Este autor explica que este tipo de cuentos son un retorno al saber original en donde el narrador es cualquiera que habite en la urbe (el vecino del condominio, el compañero de asiento en el bus, el amigo ocasional de la barra del bar, etc.). Todos recurren a la vivencia personal o ajena como una manera de explicarse su reali-

dad. Luego estas anécdotas cotidianas van a alimentar el imaginario social y a impulsar los estereotipos que identificamos dentro de las ciudades: que están llenas de ladrones y accidentes; que nos pueden arrebatar la vida en cualquier momento y todas estas historias se tornan más aleccionadoras aún si las protagonistas son mujeres.

Existe un singular punto de giro en “Subasta” que hace que no sea un texto predecible en cuanto al buen comportamiento femenino. En el relato de Ampuero, la narradora ha aprendido una manera de defenderse del acoso de los hombres. De niña la llamaban monstruo porque se untaba en la cara el excremento y la sangre de los gallos para que los amigos de su padre no le pidieran besos y en esta situación extrema, a punto de ser vendida al mejor postor y tras escuchar cómo una compañera de desgracia es violada, también se *mounstrifica* para ser más horrible que el episodio de violencia que vive. Ante los ojos de los subastadores, recurre a lo abyecto como cuando se untaba con las vísceras de los gallos como estrategia para atemorizar y evitar ser una víctima, De este modo se vuelve impura e indeseable, siendo este terror más poderoso que cualquier otro sentimiento que ella pudiera despertar.

Ángela Creed en *Terror y monstruo femenino* afirma que cuando el cuerpo se torna abyecto, lo que busca es evitar las invasiones por medio del recurso del asco:

Éste se protege a si mismo expulsando todos sus desechos corporales, tales como la mierda, la sangre y el pus; sustancias que, al igual que el rechazo a la comida — cualquiera sea el motivo— el sujeto halla abominables. (Creed, 2016, p. 3)

Así, la protagonista daña el clima de lujuria que había entre el público. A diferencia de la otra mujer que aparece en el relato, frágil y lloricosa, a la que el vocero de la subasta ha violado en público, nadie da nada por la narradora que grita y se orina:

Cuando me toca a mí, recuerdo lo de los gallos. Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo

haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida ante ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas, las cosas que les decía a los gallos del cielo con maíz y gusanos infinitos. Sé que está a punto de dispararme. (Ampuero, 2018, p. 17)

Convirtiéndose así en la impertinente, la loca, la impredecible, la dotada de secretos, la arrebatada que no se puede tener bajo control. Finalmente, tras un par de golpes, la bañan y dejan abandonada en la vía Perimetral de Guayaquil.

Andrea Abalia en su trabajo antes citado sobre lo siniestro femenino, explica que asociada a la ignominia del monstruo y a la malignidad de la bruja y existen muchas más figuras de mujeres siniestras, como las endemoniadas, las histéricas y las víctimas de posesiones. Estos personajes despiertan temor porque el cuerpo poseído es imprevisible e inquietante: desafía la naturaleza de la razón, amenaza contra nuestros principios éticos y desata profundos temores siniestros bañados de fascinación y superstición.

Tal como hemos revisado, en el caso del cuento de terror, en el que participan mujeres, su tratamiento sigue siendo moralizante, porque la advertencia usualmente extiende los estereotipos de género que siguen insistiendo en hacerla vulnerable: no hay que salir sola durante la noche porque es peligroso. Lo singular del cuento "Subasta" es que Ampuero subvierte el sentido de horror y su protagonista logra sobreponerse a su miedo y tornarse ella un ser aterrador que logra espantar a los mismos secuestradores. Cuando llega su momento en la subasta, rompe los límites de su cuerpo en una escena completamente escatológica y se vuelve un ser inmundo y extraño ante los hombres. Logra ser pavorosa, incluso más que la circunstancia que protagoniza.

Considero, como lo dice David Roas en *Tras los límites de lo real*, que mientras más avancemos como civilización, el miedo estará siempre un par de pasos adelante. A medida que se conquistan

espacios de equidad y de empatía, ya no será necesario que el miedo aleccione y contenga a los otros que nos parecen extraños, cada vez habrá menos otros; sin embargo, es probable que la mente masculina, sus arquetipos y sus símbolos, seguiría encontrando a la mujer como un ente fascinante al cual desear y temer y aún existan muchas más construcciones aterradoras entorno a estas fantasías. Ellas, hábiles en encontrar rendijas para escapar, las reescriban bajo sus propias reglas. Hombres y mujeres debemos encontrarnos en la mitad del camino y a plena luz y mirarnos como lo que somos falibles y mortales.

Conclusión

Tal como lo hemos revisado en estas narraciones de terror, todas tienen una muy fuerte carga aprehensiva hacia la mujer, pero, en realidad, el panorama acerca de lo que causa miedo es enorme en sus alcances y en las formas que toma para provocarnos inquietud. La estrategia para atemorizar los cuentos de horror que hemos revisado, es la de la abyección. Se han empleado situaciones que generen desagrado en los lectores como una manera de crear asco, terror y prudencia: embarazos monstruosos, necrofilia y escatología.

La combinación entre descripciones abyectas y el tratamiento que se le ha dado a las mujeres en estas historias, ha reforzado el estereotipo de que ellas son seres extraños y arteros que se relaciona con lo sobrenatural y lo demoniaco porque ese es el deseo de su corazón. En cuentos más contemporáneos hay reescrituras desde lo femenino donde ellas ya no son víctimas que deben tener un aprendizaje moral, sino que ellas toman el control de lo que ocurre y llegan a dominar el miedo, lo que demuestra que la literatura está mucho más allá de cumplir una función social y es una disciplina en permanente evolución que se mueve con el clima de los tiempos.

Bibliografía

Abad, G. (2003). *Ciudad real y ciudad imaginada: la narrativa social del miedo en Quito*. Tesis. Universidad Andina Simón Bolívar.

- Abalia, A. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*. Tesis. Universidad del País Vasco.
- Ampuero, M. F. (2018). Subasta. En *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de espuma.
- Arboleda, Á. (2016). María Angula. En Álvaro Alemán (Comp.), *Terror ecuatoriano* (pp.137-140), Vol. I. Siglos XIX y leyendas. Quito: El Fakir.
- _____ (2017). *Representaciones de violencia en cuentos de tradición oral ecuatoriana. El miedo como herramienta didáctica para el sometimiento o como superación para el crecimiento*. Tesis. Universidad de Barcelona.
- Balladares, A. (2001). *El monstruoso en los textos literarios ecuatorianos*. Tesis. Universidad Andina.
- Bornay, E. (2005). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra. <http://bit.ly/2Ogjbqa>
- Castellanos de Subiría, S. (2009). *Diosas, brujas y vampiresas. El miedo visceral del hombre a la mujer*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Conde, M. (2012). *Espantos espantosos espantados*. Quito: Editorial Norma.
- Cortés G., M. (1997). *Orden y caos*. España: Editorial Anagrama.
- Creed, Á. (1996). *Terror y monstruo femenino*. Brasil: Editorial Fuga.
- Delumeau, J. (2012). *El miedo en occidente (siglo XIV y XVIII): una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus.
- Dijkstra, B. (1986). Ídolos de la perversidad. *La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Inglaterra: Oxford University Press.
- Gilbert, S., & Goubar S. (2000). *La loca del desván, la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Honores, E. (2013). *La civilización del horror, el relato del terror en el Perú*. Perú: Biblioteca Nacional del Perú.
- Kristeva, J. (1988). *Los poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- Ortiz, A. (1971). "La entundada". *La entundada y cuentos variados*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Padilla, I. (2012). *El legado de los monstruos: tratado sobre el miedo y lo terrible*. México: Editorial Taurus.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de espuma.
- Robles, A. (2015). *Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en el Ecuador*. Tesis. Universidad de Cuenca.

La saga de la noche y mi dolor

María Barrera-Agarwal

La poeta

La poeta más importante del siglo XIX en el Ecuador llevó por nombre Dolores Veintimilla (1829-1857). Nunca publicó en vida, cercada como estaba por una sociedad que no aceptaba la idea de la creatividad literaria en la mujer. Cometi6 suicidio a los veintiocho años. Tan solo gradualmente y luego de su muerte se difundió su legado —un conjunto muy pequeño de poesías y de textos en prosa. Ese material, empero, se halló viciado desde el principio por errores, interpolaciones y omisiones, introducidos por personajes que se vieron involucrados en la conservación y en la crítica de sus obras.

Como sucede con gran parte de patrimonio literario ecuatoriano, en ausencia de originales, los textos así configurados fueron reproducidos sin que ningún análisis filológico se intentase a su respecto. Llegaron así hasta el siglo veintiuno, repetidos de generación a generación, por inercia. Tan solo a partir del 2015, con la publicación del libro *Dolores Veintimilla más allá de los mitos* (Barrera-Agarwal, 2015) fue posible determinar la configuración original de varios de esos trabajos, en base a manuscritos de puño y letra de la autora. En 2016, se publicó a su vez la primera edición crítica de sus textos, *De ardiente inspiración: obras de Dolores Veintimilla* (edición crítica de Barrera-Agarwal). La misma estableció la verdadera configuración de varios de los poemas de Veintimilla, en base a evidencia documental e histórica incontestable.

Uno de los ejercicios de exégesis más interesantes que pueden intentarse respecto de su legado es, sin duda, aquel que versa sobre su poema *La noche y mi dolor*. Veintimilla lo escribió en septiembre de 1856, en las páginas del diario personal que mantenía por entonces. Además de esa versión —manuscrita y aparentemente completa— existe una segunda versión, incompleta, también de puño y letra de Dolores, redactada en una hoja suelta de papel.

Ambos documentos se han conservado hasta nuestros días gracias a su incorporación dentro del expediente del proceso canónico iniciado en 1858 con el fin de obtener el traslado del cadáver de la poeta al cementerio público de la ciudad de Cuenca. Un análisis de ese expediente permite determinar el origen exacto de ambas versiones: la primera, completa, fue extraída del diario de Dolores para ser presentada en 1859, por su viudo, Sixto Antonio Galindo, como prueba adjunta a un escrito del abogado de éste, José María Arízaga, ante el juez de la causa. La segunda versión, incompleta, fue incorporada inicialmente al proceso penal que se inició el día mismo de la muerte de Dolores, y luego desglosada para formar parte del proceso canónico. De acuerdo a las piezas procesales del primero, el poema se halló, junto con su nota de suicidio, en su pupitre, en la alcoba donde se encontraba su cuerpo.

El poema

En ambas versiones de *La noche y mi dolor*, el primer detalle relevante concierne el título del poema: se halla escrito de puño y letra de la poeta. Puede concluirse entonces que se trata de la única composición de la que se puede afirmar sin sombra de duda que fue intitulada por la propia Dolores Veintimilla. En ausencia de manuscritos que confirmen lo contrario, debe asumirse que todos los demás poemas a ella atribuidos llevan títulos creados por otras personas, luego de su muerte.

La existencia de las dos versiones, también única dentro del legado de Veintimilla, brinda a su vez la oportunidad de atisbar, aún si precariamente, el método del trabajo de la poeta. Los textos manuscritos no son idénticos. En base a los datos disponibles, puede aventurarse una cronología de creación —sujeta a la posibilidad de que existan otras versiones del poema— a presente desconocidas. La versión completa parece anteceder a aquella incompleta. Media entre ambas un proceso de revisión y de evolución, en el que lenguaje y el significado se han moldeado con cuidado y precisión.

El análisis de las estrofas, en ambas versiones, confirma que, al redactarlas, Dolores, tiene en mente el referente de la primera sección de una poesía de un vate español, José Zorrilla y Moral, intitulada *La noche y la inspiración*.¹ Dolores, empero, no limita su creación a una imitación del texto de Zorrilla —práctica lírica común por entonces. Crea, por el contrario, un diálogo intertextual sin precedentes dentro de la lírica americana, en el que va a contrastar su experiencia como mujer y como escritora con aquella de un renombrado vate de sexo masculino.

El poema de Zorrilla está dedicado a un amigo suyo, el actor y poeta Julián Romea Yanguas. La primera sección es un ejercicio en rememoración romántica, en la que el poeta toma distancia de su juventud, la considera en todo su esplendor y en toda su fragilidad, aprestándose a continuar su existencia en base de lo que percibe como una sólida base – la ausencia de ilusiones. Dolores habita el contexto creado por Zorrilla para expresar vivencias que contrastan con las del vate español, de modo a resaltar no solo su experiencia personal sino aquella de sus contemporáneas. Para apreciar plenamente el punto de vista desde el que Dolores contempla y comenta la obra de Zorrilla, debe recordarse que la poeta ecuatoriana escribe para sí misma, dentro de un espacio delimitado por las expectativas que se le han

1 Vid., Zorrilla, José, 1852, p. 64.

impuesto: la noción misma de creatividad en la mujer es una idea inaceptable para la sociedad dentro de la que se desenvuelve. Mientras que sus actividades intelectuales pueden ser apreciadas dentro de un estrecho círculo de amistad y de familia, tal aprecio se convierte en burla y agresividad al momento en que tales empeños se tornan públicos. Lo grave de tal dicotomía se ha vuelto evidente con la aparición de su único texto en prosa, la *Necrología* sobre Tiburcio Lucero² que le ganará injurias y hostilidades sin cuento.

Veintimilla no verá jamás impreso uno solo de sus poemas. Su destino autoral, como aquel de la mayor parte de sus contemporáneas, es radicalmente contrario al de Zorrilla, ya para entonces un poeta de inmensa fama y de difusión internacional. Mientras que Zorrilla puede afirmar que, a pesar de todas sus pérdidas, “[q]uédame de mí mismo la esperanza”, Dolores proclama sin ambages que “[h]oy de mi misma nada me ha quedado”. Mientras que Zorrilla puede citar, estrofa tras estrofa, aquello que percibe como aún suyo —la inspiración misma, la fe, la amistad, “el mundo sin la imbécil farsa”, Dolores determina en sus versos todos los vacíos —juventud, amistad, ventura. Y, en el contraste más elocuente, mientras que Zorrilla se despoja de sus anhelos de ilusión, es esa ilusión —temperada por su conocimiento de que es solo apariencia— a la que Dolores aspira, “que quiero dicha aun cuando sea mentira”.

Las modificaciones

La primera edición de *La noche y mi dolor* se publica en julio de 1857, en el periódico La Democracia, de Quito.³ Llega hasta

2 La *Necrología* sobre Tiburcio Lucero es un texto breve, editado como hoja volante, en el que Dolores reivindica la memoria de un indígena cuyo ajusticiamiento presencié, y clama contra la pena de muerte infligida usualmente respecto de los estratos sociales más vulnerables. Una opinión extraordinariamente avanzada, que sería criticada del modo más acerbo.

3 La Democracia, Época segunda, Año I, Trimestre I, martes 2 de junio de 1857.

esas páginas probablemente gracias a la intervención directa de un pariente y amigo de Dolores, Antonio Marchán García.

Marchán tiene en mente un objetivo específico. Al publicar el poema de Dolores, desea insistir en la tragedia, de modo a reivindicar la memoria de quien considera víctima de una inmensa injusticia. Dentro de tal contexto, precisa modificar el original de Dolores, para presentarlo como la última creación lírica de la poeta. Una creación que torna evidente su fatal desesperanza. Cuenta para ello con el texto de la segunda versión, incompleta. Al final de la misma se lee:

Hoy en mi tierna fantasía no existen
 los insensatos ensueños de ventura
 ya el mustio tronco de mi vida triste
 lo ha desgarrado el rayo de tristura.
 Ya de mi vida la antorcha se apagó.

Además de introducir otros cambios a las estrofas de Dolores, Marchán toma la estrofa y el verso finales y, mediante modificaciones y adiciones, publica lo siguiente:

Hoy en mi yermo espíritu no existe
 ese incesante sueño de ventura;
 ya el mustio tronco de mi vida triste
 lo ha desgarrado el rayo de tristura.
 Llegué al instante postrimero... amiga
 que mi destino cruel me señaló...
 propicio el cielo siempre te bendiga
 de mi vida la antorcha se apagó...

El poema modificado por Marchán es el más accesible para la posteridad de Dolores, gracias a su publicación memorable y temprana. El periódico en el que aparece llegará a manos del intelectual peruano Ricardo Palma, otro adalid de Veintimilla, quien, en 1861, lo transcribirá dentro de un artículo fundamental, *Doña Dolores Veintimilla* (Poesías). Aparecerá también en la primera antología lírica ecuatoriana, editada en Guayaquil, por Vicente Emilio Molestina (1866). Tanto Palma como Molestina desconocían que, en 1859,

durante el juicio canónico seguido después de la muerte de la poeta, la existencia de la modificación introducida por Marchán había sido expuesta públicamente.

Dentro de ese proceso judicial, el argumento de la defensa se basa en la noción de que Dolores no cometió suicidio con premeditación, sino que su muerte fue el resultado de un impulso, originado en un momento de locura temporal. El fiscal, por el contrario, sostiene la tesis de la premeditación. Como evidencia, presenta una copia del periódico *La Democracia*, señalando el texto de *La noche y mi dolor*, y particularmente, su estrofa final como prueba incontrovertible de la intención de Dolores.

La defensa contiene con ese argumento de inmediato:

El Señor promotor fiscal del Obispado ha emitido un dictamen en la presente causa, ha sentado como cierto un hecho que aparte de no estar probado de ninguna manera en los autos, es por otra parte evidentemente falso: a saber, que el último cuarteto que se encuentra en la composición “La noche y mi dolor” y que se ha publicado el periódico que obra a f. 11, es obra de mi esposa, cuando en realidad es del Sr. Antonio Marchán García, quien hallando trunca la estrofa que dice: “Ya de mi vida la antorcha se apagó” quiso completar la composición con el cuarteto que se halla impreso, dándole a la otra un giro acomodado a las circunstancias de la muerte de mi esposa.⁴

Como evidencia de lo afirmado, se incluye el original del documento referido, desglosado del proceso canónico, y una versión adicional, tomada de los diarios de Dolores —presumiblemente conservados ante entonces, junto con otros documentos suyos, en manos de familiares:

4 Documento presentado por Sixto Galindo en el proceso canónico seguido por la muerte de Dolores Veintimilla, 19 de enero de 1859.

Con el mismo objeto presento los versos que se hallaron en la misma mesa que en que se encontró la carta de f. 9⁵ y que se ha desglosado del expediente criminal que se sigue ante la autoridad civil, presento así mismo las páginas del diario que escribía mi esposa: la primera contiene la composición a que se alude completa y dice al pie “Sábado catorce”: la otra que se halla a continuación tiene la fecha de 14 de septiembre.

Para abundar en confirmación, la defensa de Dolores solicita que Marchán declare sobre el hecho, de acuerdo a interrogatorio, cuyas preguntas confirman con exactitud los detalles ya expuestos. Marchán concurre ante el juez de la causa el mismo día, 19 de enero de 1859. Su declaración es lacónica. Se limita a contestar afirmativamente a las preguntas propuestas.⁶

La posteridad

En 1874, un joven periodista ecuatoriano, Federico Proaño, publica, en entregas, un artículo sobre Dolores Veintimilla en su periódico *La Nueva Era*. En cuarta y última entrega, Proaño ofrece a su público el texto de un poema de Dolores (p. 1). Son cuatro estrofas, sin título. Al revisar el expediente canónico y comparar esos versos con completo de *La noche y mi dolor*, se descubre que Proaño, los ha extraído del mismo sin mencionar ese origen. Eventualmente, ese fragmento llegará a conocerse dentro del canon de Veintimilla como un poema independiente, citado bajo un título creado por otro editor —Manuel Gallegos Naranjo— *Anhelo* (1879). Más allá de tal segmentación, no faltarán críticas y descalificaciones emitidas respecto del poema, como intentos de desprestigiar a su autora.

5 Nota de suicidio de Dolores Veintimilla, documento incluido en el proceso criminal seguido luego de la muerte de Dolores Veintimilla, desglosado e incluido luego en el proceso canónico.

6 Declaración de Antonio Marchán García, proceso canónico seguido por la muerte de Dolores Veintimilla, 19 de enero de 1859.

Buen ejemplo, un comentario emitido en 1919, en su *Historia de la literatura ecuatoriana*, por Francisco Vázquez:

Nuestro distinguido amigo, el Sr. Juan Abel Echeverría, ha tenido la bondad de indicarnos que la composición de Dolores Veintimilla es un plagio de La noche y la inspiración, de Zorrilla. En efecto, hállase en aquella no solo ideas, sino versos enteros trasladados al pie de la letra de la composición del poeta español. En consecuencia, es inútil que nosotros nos pongamos a analizarla. (pp. 226-227) ⁷

Es imposible saber a ciencia cierta si tan peregrina acusación fue en verdad formulada en los términos utilizados por Vázquez.⁸ Resultaría extraño que así fuese, en vista de que la relación del poema de Dolores con la obra de Zorrilla se conoció tempranamente.

Fue remarcada ya en 1870, por José Rafael Arízaga, quien, en su *Guirnalda literaria*, incluyó un epígrafe luego del título del poema, indicando su calidad de “[i]mitación de Zorrilla”. Epígrafe reproducido a menudo en subsecuentes ediciones del poema.

Esos y similares cuestionamientos revelan, desde luego, los prejuicios de sus autores. Más allá de los mismos, debe anotarse que el poema de Dolores no ha cesado de ser apreciado por los lectores ecuatorianos y extranjeros, desde su primera difusión. Ese aprecio, empero, se da respecto a un texto truncado y adulterado, que incluso después de la confesión de Antonio Marchán continúa, aún en nuestros días, a ser difundido incorrectamente. Algunas de esas publicaciones erróneas se producen incluso con una versión de

7 El análisis de Vázquez respecto de Dolores sigue las líneas del comentario de Crespo Toral y es, por tanto, cuestionable en su contenido.

8 Debe anotarse que, en una nota antológica sobre Dolores Veintimilla, escrita en 1879, para su Nueva lira ecuatoriana, Juan Abel Echeverría menciona La noche y mi dolor y Quejas, sin aludir a un supuesto plagio respecto de la primera. Echeverría, Juan Abel, (Comp.), Nueva lira ecuatoriana. Colección de poesías escogidas y ordenadas por Juan Abel Echeverría. Imprenta de Samuel C. Vázquez por Manuel Hurtado, Latacunga, 1879, p. 26

la que se ha cercenado tanto la estrofa de autoría de Marchán, como aquella inmediatamente anterior. Como tantos otros errores repetidos tradicionalmente respecto a Veintimilla, esa supresión indebida y doble se debe a la intervención del intelectual ecuatoriano Remigio Crespo Toral, quien, en un artículo de 1885, afirma: “Bien sabido es —y está comprobado en el proceso— que las dos últimas estrofas de la composición ‘La noche y mi dolor’ son de propiedad del poeta azuayo Dor. Antonio Marchán” (p. 58).

Como se ha visto, Marchán no ha declarado jamás ser autor de las dos estrofas finales, sino que ha aceptado simplemente el haber completado la estrofa final, trunca en el manuscrito incompleto. A pesar de ello, ese hecho, totalmente falso y de ningún modo justificado por los autos del proceso, es elevado al rango de verdad en base al artículo de Crespo Toral. Con buena fe, probablemente impresionado por la reputación de Crespo Toral, Celiano Monge lo aceptará como verídico trece años más tarde, en su prólogo a la primera compilación de las obras de Dolores Veintimilla:

En ‘La noche y mi dolor’ hemos suprimido las dos últimas estrofas que aparecen en las ediciones anteriores, y en las cuales se anuncia el suicidio, porque el Dr. D. Antonio Marchán, que la publicó por primera vez, declaró ser el autor de este aditamento, en el juicio que se siguió en el tribunal eclesiástico de cuenta, para reivindicar la memoria de la infortunada escritora. (Monge, 1898)

¿Qué mejor ejemplo de las muchas vicisitudes de la que se compone la saga de ‘La noche y mi dolor’? Vicisitudes que deben contemplarse como retos: como el ejemplo de la obra de Veintimilla demuestra, la exploración filológica de la literatura ecuatoriana es una tarea que merece profunda atención. Nada debe asumirse, aún respecto de los textos aparentemente mejor conocidos de nuestro patrimonio.

Bibliografía

- Arízaga, J. R. (Comp.) (1870). *La guirnalda literaria: colección de producciones de las principales poetisas i escritoras contemporáneas de América i España*. Guayaquil: Impr. i Encuad. de Calvo i Ca.
- Barrera-Agarwal, M. H. (2015). *Dolores Veintimilla más allá de los mitos*. Quito: Academia Nacional de Historia, Sur Editores.
- Crespo Toral, R. (1885). Dolores Veintemilla de Galindo. *Revista Literaria de El Progreso* 1(4), abril. Cuenca.
- Gallegos Naranjo, M. (1879) (Comp.). *Parnaso ecuatoriano: con apuntamientos biográficos de los poetas y versificadores de la República del Ecuador, desde el siglo XVIII hasta el año de 1879*. Quito: Imprenta de Manuel V. Flor.
- Molestina, V. E. (1866). *Lira ecuatoriana. Colección de poesías líricas nacionales, escogidas i anotadas con apuntamientos biográficos*. Guayaquil: Imprenta i Encuadernación de Calvo i Ca.
- Monge, C. (Ed.) (1898). Advertencia. En *Dolores Veintimilla* Quito: Producciones Literarias.
- Palma, R. (1861). Doña Dolores Veintimilla (Poesías). *Revista de Sud-América, Anales de la Sociedad de Amigos de la Ilustración*, II(4). Valparaíso: Imprenta del Universo de G. Helfmann, diciembre.
- Proaño, F. (1874). La señora Dolores Veintemilla de Galindo –IV. *La Nueva Era*, I(32), Guayaquil, jueves 14 de mayo.
- Vásquez, F. (1919). *Historia de la Literatura Ecuatoriana*, Tomo I. Quito: Tip. y Encuad. de la Prensa Católica.
- Veintimilla, Dolores, De ardiente inspiración: obras de Dolores Veintimilla*. Edición crítica a cargo de María Helena Barrera Agarwal (2016). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Tungurahua, Sur Editores.
- Zorrilla, J. (1852). *Obras de José Zorrilla*: Nueva edición corregida, y la sola reconocida por el autor con su biografía por Idelfonso de Ovejas, Tomo Primero. París: Obras Poéticas, Baudry, Librería Europea.

Un paseo por las nubes con el Teatro del Cielo: la sanación desde el arte

Maritza Romero Bernal

“El arte es el canal por el cual podemos explorar un universo paralelo, es llegar a nuevos estados de consciencia a través de la belleza. El artista es un filósofo, un pensador, es alguien que logra plasmar aspectos del ser que no son percibidos con facilidad en la vida cotidiana. El arte es la única vía capaz de lograr una gratificación sensorial, mental y psíquica, convirtiéndose en el altoparlante de la verdad”. Así define la pasión por el arte el Teatro del Cielo, una compañía de teatro fundada en el 2004 y conformada por cinco artistas, Yanet Gómez de 41 años, David Saavedra de 42, Jonathan Márquez de 30, Omar Vega de 28 y su director Martín Peña de 36 años, quienes trabajan bajo la técnica de mimo corporal mejor definida como arte dramático del movimiento.

Durante los últimos años esta compañía se ha dedicado a crear diversas obras con el objetivo de promover la experimentación artística, poniendo al desnudo el pensamiento y al cuerpo como la herramienta principal para la metamorfosis del lenguaje corporal entre sus obras se destacan “Hombre y Sombra” 2004, “Luna de Miel... Lotra de Sal” 2010, “La Espera” 2014, “Lautaro” 2015, “El Circo de los Sentimientos” 2016, “La Espera” (El Diamante Azul) 2016, “Contra La Ley de Isaac” 2017 y su última creación titulada “Amore” esta es un monólogo en el que actúa Yanet Gómez con gran maestría. Su director afirma que este trabajo supera al teatro, pues se basa en una estructura que no podría ser con-

cebida sin la emoción intensa y la relación energética con el espectador. Es una obra que se diferencia de todo lo que ha hecho antes.

El Teatro del Cielo, sin duda, alguna rompe con los esquemas del teatro tradicional, su técnica desafía al cuerpo a convertirse en un lenguaje universal, sublime, explosivo un lenguaje que no conoce barreras de idiomas y fronteras; es un lenguaje puro del alma que expresa mediante movimientos dramáticos la experiencia de vivir.

La técnica de mimo corporal:

Es un lenguaje que para conseguirlo es necesario pasar por un proceso técnico. Este lenguaje tiene como gran objetivo hacer visible lo invisible, convirtiendo al cuerpo en un retrato del pensamiento, por lo tanto el actor trabaja con un cuerpo pensante.

Martín Peña quien estudió en Londres, Inglaterra con Steven Wasson y Corinne Soum los últimos asistentes de Etienne Decroux creador de la técnica mimo corporal, considera que el Teatro del Cielo es un espacio de meditación en el que sus integrantes alcanzan un estado de conciencia y de sanación mediante el proceso artístico además cree que pueden formar parte de este grupo las personas que pueden extender los horizontes del pensamiento afirmando que “sería muy difícil trabajar con alguien que solo tiene ojos para una realidad visible”.

Podríamos definir a estos cinco artistas como uno de los grupos más arriesgados y ambiciosos de la última generación de actores en el país, sus obras escarban en lo más profundo del comportamiento y la sensibilidad humana, cuya imaginación articulada produce una efervescente empatía con el público y sus emociones. En aproximadamente 45 minutos la audiencia se encuentra flotando en una burbuja de formas, colores y sonidos que nos transportan a un mundo imaginario donde la realidad no está muy distante.

Cuando vi por primera vez al Teatro del Cielo en escena tuve la sensación de entrar en un mundo fuera de lo normal, las expresiones de los rostros manejaban un vocabulario completo sin rastros de sonido, sus siluetas articuladas se desplazaban sobre el espacio escénico con una explosiva energía que terminaba en ocasiones convirtiéndose en una figura escurridiza, cuando parecía que la historia salía de una película muda de los años 20, emergen un conjunto de voces con acentos proveniente de un mundo imaginario donde el excentricismo cumple un roll protagónico, el público y yo estábamos expectantes a las imagines que se presentaban ante nuestros ojos, impresionantemente muchos de los efectos de sonido eran creados al instante por estos actores, eran sus gargantas, labios y lenguas multifuncionales que le daban vida a los sonidos más peculiares que podemos escuchar en nuestra vida, (como el proceso de un parto). De esta manera esta compañía de teatro alcanza el objetivo del arte en la sociedad: *llegar a nuevos estados de consciencia a través de la belleza.*

Su teatro inusual los ha llevado a presentarse en diversos y prestigiosos escenarios del Ecuador y del mundo, entre ellos: Festival Escenarios del Mundo. Cuenca, Ecuador 2018, Circuito Teatral, organizado por el INT (Instituto Nacional del Teatro en Argentina), Encuentro de Mimo Corporal en Monterrey-México 2017, Primer Festival Internacional de Artes Vivas, Loja-Ecuador 2016, Festival Internacional de Mimo Mime Fest. Policka, República Checa 2014.

Estos talentosos artistas ganadores del premio Iberescena por composición escénica, radican en Guayaquil, donde trabajan bajo una intensa disciplina física y experimental como complemento de su proceso creativo. Su director menciona que parten de estímulos diversos:

Lo que trato siempre es de dejar libre a la mente y al cuerpo para no imponer ideas preconcebidas desde el intelecto, sino más bien que se manifiesten como el grito del alma. Entonces poco a poco voy dándole forma con varios ajustes dramáticos, pero la esencia viene siempre desde lo más profundo del ser.

Así es cómo logran crear sus obras, con un desbordante toque atractivo y original. En definitiva, el Teatro del Cielo nos demuestra que el arte se ha convertido en el oxígeno de la sociedad, purifica la mente; tiene la capacidad de transformar realidades a través de las palabras, emociones y del cuerpo. O como dice el mismo Martín Peña: “El arte permite abrir puertas espirituales, quizás en él encontramos las respuestas a muchas interrogantes sobre la verdadera esencia del ser”.

Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios

Raúl Vallejo¹

*El sombrero hundido, la melena revuelta, las manos en los bolsillos,
“como un poeta que sale a cazar versos con trampa”, Jean d’Agréve recorre
su ciudad nativa, que duerme en la madrugada como una maritornes rota
por el trajín del día, al parpadeo de las lunas eléctricas; en tanto que, bajo la
complicidad de los techos y tras la hipocresía de las ventanas,
arden las llamas de la concupiscencia cuyo incendio sensual aviva
el hábito de N. S. El Diablo.*

(Medardo Ángel Silva
De “La ciudad nocturna”, El Telégrafo,
lunes 14 de abril de 1919, p. 4).

Se podría decir que una de las últimas gestas románticas del siglo XIX en Latinoamérica comenzó en el Ecuador el 5 de junio de 1895 con el triunfo de la Revolución Liberal liderada por Eloy Alfaro y terminó el 28 de enero de 1912 con su asesinato. Fue un período

1 El presente trabajo fue posible gracias al aporte del Fondo de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Se complementa con una investigación acerca de la poesía de Medardo Ángel Silva, a cargo de Fernando Balseca. Mónica Murga, exalumna de la Maestría en Letras de la UASB, fue la ayudante de investigación de todo el proyecto. Este trabajo fue publicado en Medardo Ángel Silva, *Obras completas*, Edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004, pp. 461-486. Luego apareció en mi libro *Lectura y escritura: manías de solitarios*, de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2010, pp. 160-186. Lo vuelvo a publicar en este 2019 cuando se conmemoran los cien años de la muerte del poeta y cronista.

de consolidación del Estado nacional que evidenció el desarrollo de un programa que integró las diversas regiones del país y que tuvo su obra ejemplar en el ferrocarril Guayaquil-Quito, terminado en 1908; y durante el que se produjo la moderna secularización, ya que el Estado arrebató no sólo el control de las instituciones civiles a la Iglesia (educación laica, matrimonio, beneficencia, registro civil, etc.), sino también gran parte de sus latifundios (Ayala Mora, 1994).² Para Fernando Tinajero, se trata de un año-símbolo, en tanto eje de un momento que está por terminar y otro que no termina de configurarse:

Mil ochocientos noventa y cinco es un año peculiar en nuestra historia. Bien podría decirse que en él comienza el Ecuador contemporáneo sin que se haya liquidado el del siglo XIX, pero también (y acaso con mayor acierto) que en él termina una época sin que comience propiamente otra nueva. Año-símbolo más que año-límite, 1895 representa la apertura de un proceso que habría de extenderse hasta 1925 y que consiste en la lenta disolución de nuestro vivir decimonónico para alumbrar trabajosamente al siglo XX [...]. No final, por consiguiente, ni tampoco principio de otro modo de trabajo, sino proceso crucial que entremezcla la vida que muere y la vida que nace, y que es por ello vida y muerte al mismo tiempo. (Tinajero, 1987, p. 19)

Durante este período, el puerto de Guayaquil juega un importante papel en la recepción de las novedades del arte a nivel de la vanguardia europea y el modernismo latinoamericano. El auge cacaotero

2 En el nuevo período que ha sido propuesto para el modernismo en el Ecuador (1895-1930) tenemos, después del triunfo liberal, la ley de Matrimonio Civil y Divorcio en 1902, la separación del Estado y la Iglesia con la expedición de la Constitución de 1906, el asesinato de Alfaro el 28 de enero de 1912, el inicio de la revuelta liderada por Carlos Concha en 1913, la abolición de la prisión por deudas —base legal del concertaje de indios— en 1918, la crisis del cacao en 1920, la represión de los obreros de Guayaquil el 15 de Noviembre de 1922 que dejó un saldo de aproximadamente mil muertos —en una ciudad que, en 1920, tenía 89 771 habitantes— la revuelta militar reformista de 1925, la reforma del Estado en 1927 (se crean el Banco Central y la Contraloría, entre otras instituciones) y en 1928, la legalización del voto de la mujer.

posibilitó que los hacendados de las provincias de Guayas y Los Ríos viajaran a Europa, particularmente a París, y que el francés, al igual que en otras partes, fuera la lengua de prestigio. Uno de los honores que ha alcanzado la ciudad de Vinces, en la provincia de Los Ríos, es haber sido apodada “París chiquito”. Arrastrados en la tradición popular están los relatos que dicen que, en la glorieta de la plaza central de Vinces, tocó un cuarteto parisino *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, que en sus casas ricas tenían todos sus enseres importados de Francia, y que el francés era su lengua literaria. Según Manuel Chiriboga, las utilidades y ganancias generadas por el cacao fueron gastadas en el consumo suntuario —90 de cada 100 artículos de consumo ordinario eran importados, según un informe de 1922 del Banco del Ecuador, citado por Chiriboga (1998, p. 107), y la manutención en el exterior de familiares de los propietarios cacaoteros —Victor Emilio Estrada, citado también por Chiriboga, calcula que, entre 1900 y 1913, salieron por este concepto 19 600 000 sucres— (p. 88).

“La gran poesía simbolista, por ejemplo, fue consumida y traducida al español y difundida por nuestros intelectuales, labor en la que destacaron César Borja Lavayen, Francisco Falquez Ampuero y José Aurelio Falconí Villagómez [...]” (Campaña, 1991, p. 13).

Para fines del siglo XIX y comienzos del XX, aunque el Ecuador seguía siendo un país básicamente rural, las ciudades principales se encontraban en pleno crecimiento. Guayaquil, a lo largo de un siglo, había quintuplicado su población: en 1830, tuvo 13 000 habitantes; en 1857, 22 000; en 1880, 36 000; en 1890, 44 772; en 1899, 60 483; y en 1920, 89 771 (Ayala Mora, 1994, p. 34).

Mientras tanto, en Quito, con la actividad política de aquellos años de continuos enfrentamientos entre el viejo poder terrateniente conservador y la naciente burguesía agroexportadora liberal, “el movimiento literario se tradujo por el rechazo de lo ‘municipal

y espeso' [según el soneto de Darío al Marqués de Bradomín³] a que se aludía tan frecuentemente [...] un ambiente en donde “las demostraciones de disciplina militar desalojaban a toda otra expresión, especialmente a las de carácter artístico y literario” (Barrera, 1960, p. 1107). A ellas alude Arturo Borja (1892-1912) en su célebre “Epístola” dirigida al “señor don Ernesto de Noboa y Caamaño” (1898-1927): “Herma-no-poeta, esta vida de Quito, / estúpida y molesta, está hoy insoportable / con su militarismo idiota e inaguantable” (Borja, 1960, p. 263).

Con este proceso de modernización del aparato del Estado como marco, se funda, en 1896, en Guayaquil, la revista *América modernista*, que procuraba “cooperar al desarrollo de las bellas artes en nuestro [país] haciendo conocer en él la marcha [de la] moderna generación literaria de América [...]” (Handelsman, 1981, p. 38), y en Quito, en 1906, Altos relieves, “quincenario de literatura de alta intención revolucionaria” (Barrera, 1960, p. 1088). El dato es relevante en la medida en que la tradición crítica en el Ecuador ha señalado siempre al modernismo del país como un movimiento de aparición tardía y de corta duración, ubicándolo entre 1910 y 1920 (p. 1960) aun cuando el romántico Juan Montalvo (1832-1889) puede ser nominado como un precursor del modernismo hispanoamericano en alguno de sus escritos. El aporte del trabajo de Michael Handelsman en este sentido —a pesar de haber sido publicado en 1981, todavía no es bien conocido en el país— es fundamental para una relectura del movimiento modernista en el Ecuador. Él señala que:

...la confusión de la crítica tradicional, a nuestro parecer, se debe a dos hechos: 1) el haberse olvidado de examinar detalladamente y en su conjunto el material periodístico literario de la época modernista; y, 2) el haberse limitado a un concepto de modernismo que, por

3 “Versalles otoñal; una paloma, un lindo / mármol; un vulgo errante, municipal y espeso...”. Rubén Darío (1985, p. 290).

lo general, se reduce casi exclusivamente a lo rubeniano. (Handelsman, 1981, p. 14)

Por lo mismo, la antología de los poetas modernistas editada por el poeta Mario Campaña en 1991 resulta también otro aporte a este proceso de relectura, toda vez que, hasta donde he podido investigar, se trataría del primer texto difundido en el sistema escolar que, partiendo del estudio de Handelsman, revisa no sólo aquella idea sobre el modernismo tardío, sino que también evita señalar al modernismo ecuatoriano como un grupo homogéneo de poetas suicidas y evadidos de la realidad:

En efecto, las manifestaciones inaugurales del modernismo ecuatoriano —las revistas *América modernista*, *El crepúsculo*, *Guayaquil artístico* y *El Fénix*, de 1896, 1898 y 1900, respectivamente— son contemporáneas del modernismo latinoamericano. Las primeras revistas modernistas argentinas, por ejemplo, datan de 1893 —*La nueva revista* y *La quincena*—, 1894 —*La revista de América*—, 1895 —*La revista literaria*—, y *El Mercurio de América* que ha sido calificada como la más importante revista que produjo el modernismo argentino, se empezó a publicar en 1898. (Campaña, 1991, p. 16)

El límite del texto de Campaña es que, aunque amplía la muestra de poetas modernistas, no hace todavía referencia a la importancia que tuvieron los textos en prosa de aquellos escritores y, sobre todo, el cuerpo de crónicas periodísticas publicadas por Silva. En cualquier caso, aún está pendiente para la crítica literaria ecuatoriana no sólo la difusión, sino la relectura de aquellos textos esparcidos en las, al menos, “39 revistas culturales de muy definidas tendencias modernistas, la mayoría con notable regularidad en la aparición de cada número” (Campaña, 1991, p. 18)⁴ ya que la pro-

4 Fernando Itúrburu publicó “Medardo Ángel Silva: encrucijada y proyecto estético” en su libro *La palabra invadida* (Guayaquil, Fedeso, 1988, pp. 5-15) que también se ocupa de esta polémica con una visión diferente y que deberá ser leído en el proceso de profundización del debate sobre el modernismo en el Ecuador.

ducción de estos autores parecería haber sido difundida en revistas antes que en libros.

Fernando Tinajero retoma el trabajo de Handelsman y, después de reconocer la importancia del estudio, propone una precisión al indicar que la argumentación de Handelsman es válida en referencia a las revistas, pero no ante el movimiento en cuanto tal “pues es bien sabido que ese movimiento llegó a plenitud en 1888 con la publicación de *Azul* de Rubén Darío” (Tinajero, 1987, p. 34) y, citando a Rafael Arias Michelena, hace suya la sutil diferenciación de que, en Hispanoamérica, las revistas modernistas son parte del posterior desarrollo de la tendencia; en cambio, en el Ecuador, son un anticipo de su maduración. De tal forma que “la producción modernista en el Ecuador coincide con el segundo momento del modernismo hispanoamericano”.

Este trabajo quiere contribuir al proceso de relectura del modernismo en el Ecuador a través de un análisis descriptivo de las crónicas de Medardo Ángel Silva (1898-1919) publicadas en el diario *El Telégrafo*, de Guayaquil, entre el jueves 20 de marzo y el miércoles 11 de junio de 1919 —un día después de la muerte del poeta—, algunas de las cuales fueron editadas en 1965, por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas, en el volumen 3 de una modestísima colección de cinco con las obras completas del poeta.

La muy dura profesión literaria

La profesión literaria, que tú sueñas camino de gloria, es muy dura, joven iniciado.

Ante todo, las gentes se preocupan mucho por eso que llaman la “escuela” del escritor. Si escribes con la serena unción de Fray Luis, la graciosa frescura de vino añejo del divino Marqués de Santillana, o la pureza del hondo Jorge Manrique, te llamarán desenterrador de momias y encarnizante; si lo haces con la ingenua sencillez de los primitivos, sin oropeles, sin flores retóricas ni mitologías de similar, serás un pobre bárbaro; si amas las modernas ondulaciones

del Ritmo y pones tu alma melodiosa en áureos versos de melifluido dulzor, que tengan el vago encanto de una tarde nórdica vestida de bruma, te dirán decadente y serás víctima de cuanto Hermosilla roe zancajos de rimador. (Silva, 1918).

Ese texto —aparecido en la revista *Patria* y anunciado como parte del libro *La máscara irónica*, que Silva nunca llegó a ver publicado— está ubicado en medio de una polémica estética desatada entre lo moderno y lo viejo, sobre todo si lo cotejamos con otro juicio de Silva que —en un artículo crítico de 1915 sobre el poeta Arturo Borja (1892-1912), de quien dice que “ha personificado una tendencia literaria” (Silva, 1965, p. 15), reclama la incompreensión de la que el “arte nuevo” había sido objeto: “El público, poco menos que ciego, creía, pues, a la renovación, al movimiento nuevo —el Modernismo que llamaban— algo así como un monstruo apocalíptico, dragón alado y de férreas zarpas” (p. 17). El fin trágico de Silva y Borja, que se suicidaron, y las muertes en personales reclusiones y aislamientos de los aristócratas Ernesto Noboa Caamaño (1891-1927) y Humberto Fierro (1890-1929) dieron pábulo para que todos ellos fueran bautizados como “la generación decapitada” por Raúl Andrade en un artículo titulado “Retablo de una generación decapitada”; “apelativo malintencionado y venenoso” (Sánchez Vines, 1965, p. 88); según José Joaquín Pino de Icaza (1902-1958), modernista que fuera concejal y diputado. Muy poco conocida es la rectificación que el propio Andrade hiciera años más tarde:

Con alguna premura conceptual calificué, años atrás, a la generación poética de Borja, Noboa y Caamaño y Fierro, de “generación decapitada”. En ello existió cierta ofuscada prisa que diera lugar a largos malentendidos. Vista desde la serena perspectiva del tiempo, quizá le iría mejor la [denominación] de “generación del desistimiento” por su voluntaria dimisión de la vida que le caracterizó. (Tinajero, 1987, p. 33)⁵

5 Cfr. Raúl Andrade, 1979.

Pero también está ubicado en la perspectiva crítica que Silva tuvo respecto del movimiento literario del país. Silva escribió en *Patria*: “debemos confesar dolorosamente que no se hace Crítica entre nosotros” (1918), y tuvo plena conciencia de que el modernismo había llegado a su fin para ese tiempo:

Es hora ya de que se convenzan los que dicen llamarse intelectuales que el Modernismo ha muerto; queda de él el amor a la libre expresión artística y la emancipación de las gastadas reglas. Pero ello no significa el desprecio por el idioma, sino, al contrario, su culto; ello no significa el prurito de “hacer novedades” aunque esas novedades lleven el estigma del ridículo. (Silva, 1918)

Con reservas frente a la idea general de que en el nuevo Estado de la triunfante burguesía, por la división social del trabajo, “ser poeta pasó a constituir una vergüenza” (Rama, 1970, p. 57), puesto que para el caso ecuatoriano, la condición de poeta o literato todavía, en ese momento, tenía cierto prestigio y abría el camino a ciertos puestos públicos de representación; podría, sin embargo, calzar la siguiente descripción, al menos para la imagen que los cuatro “decapitados” crearon —es decir, ficcionalizaron— de ellos mismos:

La imagen que de él [el poeta] se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a las borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguita, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— la del improductivo. (Rama, 1970)

En tono irónico, en la misma revista *Patria* —que Silva dirigiría desde el 14 de julio de 1918—, en febrero de 1918, apareció una caricatura bajo el título “¿Quiere Ud. ser poeta modernista?”, en la que se indicaban nueve reglas que, en síntesis, decían lo siguiente: 1) usar el pelo largo y lentes de Carey; 2) inyectarse opio, fumar morfina y beber éter; 3) padecer neurastenia; 4) presentarse como raro; 5) contar su vida íntima al prójimo; 6) a las prójimas, llamarlas chinas o japonesas; 7) incluir en sus poesías una sonata de Chopin, un cisne,

una princesa y una luna; 8) no tener dinero y pedir prestado; y 9) “detestará todo lo vulgar, comer tener vergüenza, saber ortografía, pagar lo que se debe, etc.”

En contra de la idea que señala a Silva como un *poeta maldito*, Abel Romeo Castillo cuenta que, como lo hacía con frecuencia, el director de *El Telégrafo*, su padre, José Abel Castillo, delegó a Silva la representación del periódico para la inauguración de un club social:

[...] apenas apareció nítidamente en los salones del nuevo Club social se convirtió en la figura central y en el blanco de todas las atenciones, no sólo de los dignatarios de la nueva institución que se inauguraba, sino también de todas las bellas concurrentes que rodeaban afectuosamente al poeta solicitándole autógrafos y poéticas endechas. (Castillo, 1983, p. 152)

Nada más lejos de la imagen de antisocial; más aún si resaltamos el hecho de que más de un tercio de sus artículos fueron ubicados en la primera página de la edición correspondiente del periódico. Para añadir ejemplos a la idea del prestigio señalamos que Luis A. Martínez fue ministro de Instrucción Pública; José de la Cuadra, subsecretario; y Pablo Palacio, secretario del Congreso, aunque es conocido el aislamiento en el que vivieron sobre todo Borja, Noboa Caamaño y Fierro. Una matrona de Guayaquil, admiradora de Silva, le escribía diciéndole que ella quería verlo a él brillando en el Congreso, como diputado (Castillo, 1983). Estos datos permitirían barajar una hipótesis en el sentido de que, en la esfera social del Ecuador de comienzos de siglo, el escritor no es exactamente el “paria” del que habla Rama —a no ser por aquellos que se autoexcluyeron de ella al no entender el sentido de las transformaciones políticas del momento—, sino un elemento social que todavía articula la noción de “la persona cultivada” como sujeto de orgullo. Tal vez el punto de diferenciación sea que el “ser intelectual” abre camino al cargo público, mientras que el “ser poeta” solamente convierte a la persona en “sujeto no-presentable”. Puesto que “no gana dinero”, el poeta ha pasado del estatuto *semidivino* de Víctor Hugo a la *degradación* de Paul Verlaine.

Para J.J. Pino de Icaza, la idea sobre los escritores entregados a los “paraísos artificiales” desarrollada por el cuerpo social resultaba una perversidad, pues, según él, “la misma concepción de la “droga” en la expresión lírica, era completamente falsa” (Sánchez Vincés, 1965, p. 91). Comenta, al respecto, Pino de Icaza: “Sonríe uno, de la puerilidad de Ernesto Noboa, *verbigracia*, cuando dice: “Tan sólo calmar pueden mis nervios de neurótico / la ampolla de morfina o el frasco de coral” porque no existe ‘drogadicto’ que conceda aprecio alguno a la ampolla de 0,01 centigramos de morfina que es la única dosis corriente de laboratorio, buena para un efecto analgésico, pero insuficiente para las euforias que sus nervios exigen del morfinómano inveterado” (Sánchez Vincés, 1965, p. 91). El propio Silva, en una de sus crónicas, tiene una posición moralizante respecto del opio, al que llama “veneno”:

¡Y a cuántos ha perdido el anhelo imposible de abrir, con la llave de las pipas cargadas de opio, la puerta del mundo irreal que se dilata, Dios sabe hasta qué infiernos de pesadilla, hasta qué abismos caóticos, de donde no se vuelve! [...] (Silva, “La ciudad nocturna”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, martes 15 de abril).⁶

Este debate, en el caso ecuatoriano, está atravesado, más bien, por esa sensación de no pertenecer a un mundo “materialista”; y “materialista”, para estos poetas, quiere decir un mundo donde el arte ha sido echado a un lado por el dinero y también por la presencia de una nueva casta de militares que ha desplazado del poder político al viejo poder señorial. En este sentido, entendemos que “la repetida condena del burgués materialista” corresponde a “la instauración del mercado” (Rama, 1970, p. 49). En uno de sus artículos para *Ilustración*, escribe Silva unas “imprecaciones líricas” contra el espíritu burgués, los políticos, el clero, los comerciantes y las mujeres superficiales, es decir, contra todo aquello que el nuevo orden había convertido en elemento sustancial que giraba alrededor del ansia de acumular:

6 Las crónicas de Silva de *El Telégrafo* serán citadas con la fecha de publicación. Se da por entendido que todas las crónicas del periódico son del año 1919.

No es para ti, burgués que llevas por corazón un *dollar* yanqui a cuyo precio venderías a tus hermanos y negarías a tu padre y a tu madre; no para ti, político sin conciencia, filisteo con librea partidista, buitre que hinca sus garras sangrientas en el corazón palpitante de la República exangüe; no para ti, sacerdote falso de un culto de mentira, ministro que vestido con toda la soberbia pompa de los Príncipes de la Tierra, hablas de humildad y te cubres de vestiduras de majestades asiáticas para predicar la santa doctrina en nombre de aquel Maestro Divino de Judea; no para ti, oscuro mercader de alma judía, idólatra a los pies del becerro de oro; no para vosotras chiquillas de almas paralíticas que lleváis el corazón como vuestros vestidos: a la última moda. (Silva, 1965, p. 68)

El poeta del “sublime arte” niega la terrible posibilidad de que la poesía pudiera convertirse también en mercancía; por eso le niega al mundo burgués la posibilidad de apropiarse del sentido estético de la poesía y reafirma la idea de que ésta es incompatible con la mercancía, con aquellos valores de una nueva sociedad en la que el que no quiere lucrar parecería no tener cabida. En el mismo artículo afirma:

No; la música selecta de los áureos versos, el palpar cantante de la estrofa, el romper del consonante como una onda sonora reventando sobre la playa oscura, el ritmo imponderable de la Oda arrebatada, ¡no son para vosotros! (Silva, 1965, p. 68)

Este desencanto frente a la nueva situación social expresa la conciencia de una derrota anticipada del arte frente al dinero, una apocalíptica premonición que visualiza la conversión final del poeta en una mercancía más que se exhibirá en el periódico como una suerte de condena después de muerto. Así, el artículo ya citado acerca de la profesión literaria, concluye:

Pero, lo más probable es que mueras poco menos que desapercibido; tu defunción la anunciará, entre un aviso de específico yanqui y un suelto de crónica, el diario de que fuiste “asiduo colaborador”: aquello será el epílogo de la tragicomedia de tu vida; y debes agrade-

Raúl Vallejo

cer —en ultratumba— al Director, que haya suprimido la inserción del *reclame* de una fábrica de embutidos para ocuparse de tu óbito. (Silva, 1918)

Esa realidad social está tan vaciada de cultura, tan poco pre-dispuesta a sentir el arte que el mejor consejo que se le ocurre a Silva para un artista plástico sobre quien escribe una efusiva crónica en la revista *Patria* es “que emigre, que huya de esta cloaca infecta por los microbios de la envidia y del vil mercantilismo” (Silva, 1965, p. 56).

El asiduo colaborador

Desde el 20 de marzo de 1919 hasta la fecha en que el periódico informaba sobre los pormenores de su muerte acaecida el día anterior, es decir, en la edición del 11 de junio del mismo año, Silva publicó en el diario *El Telégrafo* —para la época, quizás el más importante del país— una columna llamada “Al Pasar”, firmada como Jean d’Agreve.⁷

En general, el estilo de sus crónicas es el de una narración que contiene pocos datos informativos a pesar de referirse a espacios concretos probablemente ubicables, sino conocidos, por sus lectores, y que responde más bien a textos cargados de una visión subjetiva sobre el mundo exterior que quiere testificar el poeta. La preferencia del cronista reside en hacer de la crónica una prosa cargada de una subjetividad que evidencia una intención de “hacer literatura” más

7 *Jean d’Agreve* es el título de la novela del francés Eugéne Marie Melchior, Vizconde de Vogüé (1840-1910), que apareció en París en 1898, el año del nacimiento de Silva, y es “el símbolo de una pasión que arrastra a la muerte” (Castillo, pp. 147-8). El Vizconde introdujo la novela rusa en Europa y se dice que gracias a él se hicieron célebres Tolstoi y Dostoievski. Según Itúrburu —que señala como presumible el año de 1896 para la aparición de la novela— “es la historia trágica de dos amantes. El protagonista muere en la guerra luego de enterarse de la muerte de su compañera. Novela romántica y de amor heroico, utiliza como medio el epistolar. En ella se puede rastrear con relativo éxito las similitudes con los personajes de Silva y de su hablante lírico en particular” (p. 14).

que de “hacer periodismo” como lo entendemos hoy día y, sin bien parte de “sucesos”, siempre prefiere reflexionar a partir de ellos antes que “narrar los hechos”. En su trabajo periodístico, Silva desarrolla, además de la crónica propiamente, artículos de opinión, lo que hoy llamaríamos “editoriales”, y también una entrevista armada como un relato literario.

Como se interroga Susana Rotker en el volumen primero de su tesis doctoral refiriéndose a la crónica modernista en general, a la que define como un lugar de encuentro entre el “discurso literario y el periodístico”:

¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean “obras de arte”? Lo que los distingue y constituye parte de la voluntad escrituraria, parte sobre todo del cómo se ha *verbalizado* su discurso, cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencia [...]. (Rotker, 1979, p. 71. Subrayado en el original)

El testimonio que Medardo Ángel Silva nos ha dejado en sus crónicas no es sólo el de *la ciudad como fue*, sino, sobre todo, el de *la ciudad como fue sentida* por la mirada del poeta. Esta ciudad construye sus casas con lujo europeo, se viste a la moda europea y el negro es el color predominante, no tanto por una afición mortuoria, sino porque los lutos eran prolongados y se llevaban de manera severa (Vásquez, 1988, pp. 212-213). Abel Romeo Castillo, ha descrito así la vestimenta del poeta:

[...] el poeta transitaba a diario por las calles porteñas, cubierto con sombrero de paño gris o negro; usando, a guisa de lentes, unos quevedos de largas bridas negras —imitados a su admirado amigo, el poeta peruano Abraham Valdelomar—; con pulcro cuello blanco de pajarita y corbata larga de luto o de rayas blancas y negras; con un bastón en la mano derecha y un paquete de libros, periódicos o papeles bajo el brazo izquierdo. Vestía siempre de casimir negro u oscuro, a pesar del calor habitual de Guayaquil [...]. (Castillo, 1983, pp. 379-380)

Al testimoniar la ciudad *como fue sentida*, no se trata únicamente de la mirada del periodismo, sino, y sobre todo, de la mirada personal del que escribe, la más de las veces desde una *actitud lírica*. Como en un juego de “ver y ser visto”, así se ve el poeta, ficcionalizado en el cronista, que mira —aunque no vive— la ciudad nocturna:

El sombrero hundido, la melena revuelta, las manos en los bolsillos “como un poeta que sale a cazar versos con trampa”, Jean d’Agrève recorre su ciudad nativa, que duerme en la madrugada como una maritornes rota por el trajín del día, al parpadeo de las lunas eléctricas; en tanto que bajo la complicidad de los techos y tras la hipocresía de las ventanas, arden las llamas de la concupiscencia, cuyo incendio sensual aviva el hálito de N. S. El Diablo. (Medardo Ángel Silva, “La ciudad nocturna” en *El Telégrafo*, Guayaquil, 14 de abril)

¿Qué es lo que ve en esa “ciudad nocturna” el cronista? Ve los prostíbulos y los fumaderos de opio⁸ y su mirada se horroriza. Pero su horror, que es más estético que moral, nos lleva a reafirmar la idea del escritor en perpetua actitud estética: “No hay más dolorosa impresión —de un dolor canallesco— que la sufrida visitando un prostíbulo porteño. No es la hipócrita gazmoñería que cierra los oídos y abre los ojos al incentivo del Vicio, sino la franca repugnancia que provoca la fealdad del placer la que nos dicta una queja y un reproche” (Medardo Ángel Silva, “La ciudad nocturna” en *El Telégrafo*, Guayaquil, 14 de abril). Cuando describe el fumadero de opio, pone atención en lo “oscuro” del lugar, su olor a “tumba”, la presencia de “arañas”, “cucarachas”, “la viscosa salamanquesa” y el escorpión “hijo de la humedad y la sombra”; en el fumadero hay “una puerta mugrosa”, lo atiende “un chino tuberculoso”, la escena es “triste y monótona”, la habitación es “mísera”. Es decir, ve una ciudad que ha abandonado el gusto y en donde la intimidad y la búsqueda de placeres están marcados por una

8 Sobre “cronistas y prostitutas”, ver el libro de Julio Ramos, pp. 136-142: “[...] la prostituta representa la intervención del mercado en las zonas más protegidas del “interior”. La prostitución —lejos de ser una anomalía— puede verse como modelo de las relaciones humanas en el capitalismo”, p. 136.

ausencia de belleza percibida por el esteta y una no vista proletarización de la urbe. En esta “ciudad nocturna” es en donde vive el mundo del horror, el margen de una ciudad que no quiere ser vista por “los burgueses tímidos como liebres” y es en esa ciudad donde el poeta comparte el espacio de lo maldito:

Pero mis horas empiezan a las doce. Horas del prostíbulo y del garito colmados de carnes laceradas y almas feas; horas del puñal asesino y la serenata; horas de Romeo y Tropman; horas que no escuchan siempre los burgueses tímidos como liebres, porque son las del bandido y la novia romántica, las del agonizante y el libertino, las del poeta y la meretriz [...]. (Medardo Ángel Silva, “La ciudad nocturna” en *El Telégrafo*, Guayaquil, 14 de abril)

La crónica sobre la vida miserable del burdel es aprovechada para enfilarse su crítica a la hipocresía de una sociedad que condena la prostitución “de los pobres”, pero que es contemplativa ante otras formas de prostitución en donde están envueltas las “mujeres decentes”. La crítica de esta doble moralidad es permanente en las crónicas de Silva. Así, en la misma crónica, dice: “las felices son otras, “las decentes”; las que hacen su oficio a ocultas; las queridas oficiales de viejos libidinosos y asiáticos enriquecidos; las que pertenecen a otra esfera, que están dentro de la Sociedad y la Sociedad no puede insultarlas [...]” (Medardo Ángel Silva, “La ciudad nocturna” en *El Telégrafo*, Guayaquil, lunes 14 de abril). En este mismo sentido, Silva no da respiro y critica la manera en que esa clase social ejerce la caridad, no sin dejar ver un atisbo de queja estética también: el poeta pone en evidencia que ciertas “personas piadosas” den dinero para sostener “el lujoso aparato y la pompa de los oficios divinos” y que, sin embargo, permanezcan indiferentes a la necesidad de un “sanatorio de tuberculosos” que viven pidiendo limosna por las calles, incluso a la salida de un templo, dando “un triste espectáculo”:

No; la piedad no es dar fiestas en las que se satisface la vanidad de las comunidades y cofradías; fiestas de pomposidad inútil. Así no se practica la caridad que nos enseñó el divino Maestro de Galilea.

Más humano sería que la fiesta tuviera menos esplendor, pero que ese miserable no permaneciera, exangüe, suplicando, a las puertas de la casa dorada del Señor. Más caritativo sería que aquellas ricas damas dieran un óbolo, organizaran una asociación de señoras para sostener, en la sierra —y con el apoyo de la Beneficencia— un sanatorio de Tuberculosos. (Medardo Ángel Silva, “La caridad debe ser práctica”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 8 de junio).

Parecería que Silva asume el papel de una “conciencia”, de alguien que quiere incomodar a la misma clase de la que es adulado por la “exquisitez” que representa, pero que lo ha desterrado definitivamente de los espacios de poder. En este sentido, Silva, en sus crónicas, está luchando para ubicar en otro espacio —el periódico y, por tanto, el gran público potencial que éste significa y no la revista literaria con todas las restricciones que ello tenía—, bajo otra forma —la crónica y no la poesía— una visión crítica que penetra en las prácticas ideológicas de una sociedad en la que el poeta se siente desarraigado. A pesar de que la nueva organización estatal había desplazado al “escritor civil”, el literato-periodista, de alguna manera, se constituye, en el periódico, entendido como espacio alternativo al del discurso estatal, como una voz a través de la que la comunidad puede expresarse.

La crónica de Silva es la expresión de un “yo” que intenta hacer de un mundo que de pronto es visto de manera fragmentada, un universo en el que los hechos de todos los días son un pretexto para el surgimiento de una mirada que se interroga siempre por el sentido último de tales hechos. En este sentido, la crónica de Silva, al igual que las crónicas de Martí, Darío o Gutiérrez Nájera, está alejada de aquella “torre de marfil” que los poetas modernistas se fabricaron y que haría exclamar al propio Silva: “¡Qué lejos está el Mundo de nosotros, qué lejos / la existencia liviana! [...]” (1965, p. 29), o como escribiría en una de sus crónicas: “La vida me ha hecho triste para siempre; y, si tengo, por rara vez, una pobre alegría, me

escondo a gozarla temeroso de que me la usurpen” (Silva, “Plegaria nocturna”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 27 de marzo).

Si la poesía le permitió a Silva enfrentar, desde la búsqueda del arte, una realidad prosaica que *atormentaba su espíritu atormentado* por la belleza, la crónica le dio —por encima de su propia conciencia— el vehículo para expresar directamente el horror hacia un modelo económico —y sus representaciones ideológicas— en el que *todo lo sólido se había desvanecido en el aire* y que no alcanzaba a ser comprendido por el poeta — ni tenía por qué hacerlo desde las categorías de la política— pero en el que arremeter contra la “burguesa seriedad” era en sí mismo una apuesta por la dignidad del arte y la sensibilidad del ser humano. Cuando un crítico lo acusa de escribir cosas “poco serias”, Silva responde:

Dejo la seriedad a los banqueros, a los prestamistas, a los políticos, a los guerreros, a los sacerdotes de todos los cultos y a los acatantes de todos los mitos; yo sigo siendo alumno de Eironeia; más que los presupuestos, las cotizaciones, las intrigas de camarilla y el respeto de las gentes caracterizadas, amo la ondulación de las olas que, son, en matiz, varias infinitamente, a las viajeras nubes, a las tardes solares en que urde el viejo Helios mentiras maravillosas y, Midas omnirrefulgente, aurifica lo que toca con su varita de milagros. (Silva, “Del ambiente. La burguesa sociedad”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 14 de mayo)

El espacio público desde los ojos privados

Señala Julio Ramos que “el paseante —sujeto curioso— sale en la crónica a expandir los límites de su interioridad” (1989, p. 131). En Silva, ese *sujeto curioso* privilegia su personalísima visión de la ciudad e inventa en la mirada de los otros, el mundo de esos otros con los que intenta identificarse. El cronista se pasea por la ciudad y la contempla desde una subjetividad empeñada en encontrarle un sentido estético a la realidad de la urbe.

En “Por nuestros parques”, el cronista se deja ir por la ciudad: “Dejo mis sueños nocturnos a medio urdir en la meca de las quimeras y me lanzo a la calle, como siempre, sin derrotero fijo, a deambular a la ventura” (Silva, “Por nuestros parques”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, 25 de mayo). Llega al parque Bolívar y, entonces, este se presenta como un escenario de la vida que impacta el alma del poeta: contempla a los chicos que se han escapado de aquella “cárcel de horas que tú llamabas escuela”, confirma la idea de que el parque es “el paraíso de los cesantes” (ibíd.) y en las mañanas, el paseo de las “devotas”. Observa que “cada parque tiene un tipo clásico, su *habitué*; ya es una parejita que llega a cierta hora y a cierta hora se marcha; ya un señor serio que hace la digestión, gaceta en mano; ya el señor del perrito [...]” (ibíd.). La ciudad, en el espacio público del parque, se ha convertido en una vitrina que le permite mirar el alma humana que la habita desde los ojos privados de aquel que la transita, intentando apropiarse de la vida que brota sobre el cemento.

Así, “la ciudad doliente” es la nominación de un espacio de horror provocado por la tuberculosis, enfermedad romántica por excelencia, a la que en esta crónica se le ha quitado todo velo estético, convirtiendo a la crónica en una suerte de “reportaje de denuncia” sobre esa “ciudad otra” en donde habita de manera permanente el dolor. “La ciudad mística” es una estampa que retoma la tradición religiosa de una ciudad cuyo despertar es semejante al de una prostituta. Pero ese misticismo es parte de los “recuerdos de antaño”; después de todo, la ciudad producida por la modernidad capitalista es un espacio laico que produce, junto al misticismo de antaño, “la ciudad delincuente”, que produce al “matoide”, tipología criminal que hay que buscar “en nuestras luchas políticas, en las contiendas electorales” (Silva, “La ciudad nocturna”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, martes 15 de abril). En definitiva, la “ciudad nocturna” que escandaliza al buen burgués:

Porque vosotros ignoráis las tragedias que ampara la noche: las monedas perdidas en el tapete, la lujuria que macera el cuerpo, la pesadilla sangrienta que inspira la copa última, la Neurastenia que acaricia el revólver y el tósigo liberadores; el puñetazo, la puñalada [...]. (Silva, “La ciudad nocturna”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, martes 15 de abril)

El cronista entra en el cine —al momento convertido en el símbolo por excelencia tanto del paisaje en sí mismo como de su posibilidad de alcanzarlo— y siente que el paisaje ha cambiado de sitio, que su relación con la naturaleza es distinta, que se ha apropiado privadamente de un espacio público, en el sentido de tener en la pantalla para su contemplación sin moverse de su ambiente —la ciudad— no sólo el paisaje del campo, sino cualquier otro paisaje del mundo. Un artificio de la edad moderna: “¡Cómo agradan al soñador espíritu del moderno *dandy* —elegante, artista y corrompido— estos paisajes que son un recuerdo de lo natural, en el ambiente artificioso de una sala de espectáculos!” (Silva, 1965, p. 47).

El cine es convertido, por la mirada del cronista, en un espacio para evadirse de la realidad cotidiana, de tal manera que “la penumbra” del cinema, en oposición “al día” de la ciudad, al igual que la vida “nocturna” de ella, pasan a ser, por contraste, el momento de iluminación del ser poético que desdeña la racionalidad burguesa de la que se ha impregnado la vida:

Mi amor a la penumbra me hace *habitué* al cinema.

Tras el horrible *surmenage* cotidiano, tras el pequeño rasguño, la rencilla diaria, la mezquindad amiga, ¡cómo es grata la sombra azulada del teatrillo! Cómo las chicas cursis que sólo pueden gozar en el *ecran* de las mundanas elegancias y asistir a las *soirées* aristocráticas, desde su platea, mi dolor busca el reposo del cine, que es a mi alma, como un suave baño de penumbra.

¡Ah, los sueños que hilo en mi telar de romanticismo a la semi-luz de la pantalla! Cual en el verso de Rubén, mi dolor se diluye en el maravilloso cristal de las tinieblas. (Medardo Ángel Silva, “En la penumbra del cinema”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, miércoles 7 de mayo)

Raúl Vallejo

El cine también es un lugar para “atisbar”. Desde la penumbra se ve en la penumbra la presencia de “eros”, del “vicio” en la pareja de enamorados que están con las manos enlazadas y en el joven que se clava la “aguja de Pravaz”. El comentario del cronista, reafirma su posición desdeñosa y moralista respecto de la droga: “Ese será acaso uno de esos niños “bien”, enfermo de lecturas y perfectamente inútil; que se mate [...]” (ibíd.).

En un viaje a Vinces por el río, el poeta no sólo describe el paisaje que se presenta ante sus ojos, sino también los efectos de ese paisaje sobre su espíritu y cómo imagina a los seres que lo habitan. Inclusive, el poeta se ve en lo externo de sí a sí mismo, convertido en sombra: “Estábamos en la cubierta viendo escaparse, en la corriente, nuestras sombras alargadas por la luna”. También ve a una niña “en *rose palé* [...]”, un galán que “hace una escena de María con todo el romanticismo de la hora [...]”, y “un chico modernista [que] piensa decirle una cualquier cosa al lucero del alba”. Al final, exclama lo que le provoca la sensación de estar viajando por el río: “¡Qué ganas de tenderme sobre la tierra húmeda y fresca de cara al sol bruñido, abanicado por el palmar!” (ibíd.).

La necesidad de apropiarse de los espacios públicos alcanza también lo que va más allá del país propio. Es el afán de cosmopolitismo propio de los modernistas. Y, aunque Silva nunca salió del país, no dudó en escribir crónicas sobre el Kaiser alemán, y sucesos en Roma, París, Niza o Londres, como si hubiera estado familiarizado con aquellos lugares. Era, obviamente, un ejercicio de invención de un mundo que simbolizaba lo moderno y del que había que apropiarse también para abarcarlo, en una actitud cosmopolita necesaria para entenderse como parte de un planeta que había acortado las distancias y apresurado las comunicaciones. En “Un diplomático que se ha hecho fraile”, relata, inventándolas a partir de la historia de un ex encargado de Negocios de Inglaterra en Quito —que había “muerto trágicamente en Roma” porque se había “entrado a hacer

su noviciado en un convento de la Orden del Seráfico Asís”—, las reacciones de la sociedad londinense:

La alta sociedad inglesa, los *Lords habitúes* de Hyde Park y las *ladies* de las veladas aristocráticas de Strand Street habrán arrojado el egipcio y suelto el monóculo, los primeros, y hecho un mohín de pena y asombros las lindas féminas, al saber que Mr. Lucien —*oh dear!*— no volverá a pisar los salones, en correcta tenue nocturna lleno de esa arrogancia masculina tan británica y suya, desdeñoso como buen discípulo de Brummel y Lovelace, hablando con parquedad y llevando, en la boca, alternativamente, un Henry Clay de aromatizante humareda y una galana sonrisa. (Silva, “Un diplomático que se ha hecho fraile. El caso de M. Lucien Jerome Bonaparte”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, sábado 19 de abril)

Un caso curioso es el de la crónica de un crimen: “Un drama de la alta sociedad quiteña”, que podría muy bien ser ubicado en la llamada “crónica roja”. En síntesis, una obstetra es contratada para atender el parto de una dama que viaja dentro de un auto. Cuando nace el niño, el hombre que contrató a la obstetra arroja a la criatura al río luego de exclamar: “—Con estas vergüenzas se hace esto [...]” El cronista tiene conciencia del drama privado que ocurre en un escenario público: “Los amadores de lo trágico, los *dilettantes* del horror se hallan de plácemes: *gentlemans* [sic] embozados, lujoso vehículo, tiniebla y misterio; toda la “*mise en scène*” de los melodramas se ha puesto en juego [...]” (Silva, “Un drama de la alta sociedad quiteña”, en *El Telégrafo*, Guayaquil, martes 20 de mayo). Y he dicho curioso porque tal vez es la más “informativa” de todas las crónicas y porque en ella, el poeta ya no privilegia su interioridad, sino la necesidad de mostrar toda la tragedia al lector, acompañada del rumor, del decir de la gente: “los comentarios son vivísimos”. Al respecto, Abel Romeo Castillo ha señalado —en una narración contada en tiempo presente— que, a partir de este suceso, Silva:

Prepara otro relato novelístico al estilo de *El misterio de la carretera de Sintra*, de Eça de Queiroz, basándolo en un crimen apasionante

y complicado que acaba de sacudir el ambiente bucólico de Quito y acerca del cual informan veladamente los diarios de la época, sin mencionar el nombre de los protagonistas, por saberse que pertenecen a la alta sociedad capitalina. Titula su novela *El Crimen del puente del Machángara*, pero al anunciarse la publicación del mismo, el poeta recibe conminaciones amenazadoras que le hacen desistir de su publicación. El original de esta novela desapareció, luego, en un incendio. (Castillo, 1969, pp. 376-377)

Una última reflexión: el “Elogio a Baudelaire”

“Baudelaire, mi gato, ha muerto; sea este elogio escrito en su loor, mi oración fúnebre a su memoria bien querida” escribe Silva (1918) como epígrafe a este artículo que nos permite ubicar, definitivamente, al cronista como un espectador a la defensiva frente a un espíritu modernizante que había arrinconado a la poesía. No estamos ante el escritor optimista frente al futuro, los adelantos de la ciencia y el crecimiento de la riqueza. Estamos ante el espíritu particular que requiere de la noche, de la soledad, de aquello que amilana al “espíritu burgués”, para ser y sentir. El cronista, dirigiéndose al *gato-Baudelaire-animaltho nocturno-poetamaldito* al mismo tiempo que ratifica su vocación de “observador”, de “penetrar las cosas en su esencia”: “con tus ojos de esmeralda ardiente, sereno y ecuánime, ves el espectáculo de la Vida, al margen de ella”, ratifica su incapacidad para ubicarse en el mundo —otra vez: “municipal y espeso”— y, sobre todo, en la época de transición que le ha tocado vivir ya que, al igual que el gato objeto del elogio: su “espíritu selecto odia la acción y el ruido”. La identificación con su gato y su valor simbólico corrobora la necesidad de “ser maldito” ante un mundo que no entiende ni permite espacios a la poesía:

Tú completas la unidad profunda de mi espíritu atormentado, presides mis horas de labor y de estudio y, mientras tú, en la postura cabalística de la egipciaca Esfinge, interrogas a la Sombra, yo persigo la pura imagen furtiva, la sutil esencia que con lazos de ritmo aprisiono en mis poemas.

Cuanto hay en mí de extraordinario y anormal —mis anhelos infinitos, mi horror al sentido común de las gentes serias, mi sed de ensueños, mis ansias de imposibles— lo debo a ti. Me enseñaste el amor a la Soledad, la Noche y el Silencio, las tres deidades amadas por mi corazón; me iniciaste en el culto de la Luna, nuestra celeste Hada-Madrina y con su absoluto desdén por la Vida trazaste mi destino [...].

Bibliografía

- Andrade, R. (1979). Generación del desistimiento. *El Comercio*, 30 de agosto.
- Ayala Mora, E. (1994). *Historia de la revolución liberal ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional, Taller de Estudios Históricos.
- Barrera, I. (1960). *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Borja, A. (1960). Epístola. En *Poetas parnasianos y modernistas*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Puebla, México: Editorial J. M. Cajica Jr. S.A.
- Campaña, M. (1991). Estudio introductorio. En Silva, Borja, Fierro y otros, *Poesía modernista ecuatoriana*. Quito: Libresa.
- Castillo, A. R. (1983). *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.
- _____ (1969). Estudio sobre Medardo Ángel Silva. En *Poetas parnasianos y modernistas*. Biblioteca Ecuatoriana Mínima. México, Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr. S.A.
- Chiriboga, M. (1998). Auge y crisis de una economía agroexportadora: el período cacaotero. En Enrique Ayala Mora (Ed.), *Nueva historia del Ecuador, v. 9, Época Republicana III*. Quito: Corporación Editora Nacional, Grijalbo.
- Darío, R. (1985). Soneto autumnal al Marqués de Bradomín. En *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Handelsman, M. (1981). *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930. Ensayo preliminar y bibliografía*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Rama, Á. (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Rotker, S. (1979). *Fundación de una nueva escritura: las crónicas de José Martí* (Tesis doctoral). University of Maryland at College Park.
- Sánchez Vences, J. C. (Ed.) (1965). Medardo Ángel Silva juzgado por sus contemporáneos. *Obras Completas*, v. 5. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Silva, M. Á. (1918). La profesión literaria. *Patria*, 143, Guayaquil, 1 de junio.
- ____ (1918). Orientaciones. La crítica entre nosotros. *Patria*, 143. Guayaquil, 1 de junio
- ____ (1918). “Elogio a Baudelaire”, en *Patria* No. 150, Guayaquil, 20 de abril de 1918.
- ____ (1919). La ciudad nocturna. *El Telégrafo*. Guayaquil, martes 15 de abril.
- ____ (1965). *Ecuador intelectual (ensayos críticos) y La máscara irónica (artículos literarios)*. *Obras Completas*, v. 4. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- ____ (1965). *María Jesús. Breve novela campesina y Al pasar* (crónicas de Jean d’Agreve). *Obras completas*, v. 3. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- ____ (1965). El Árbol del Bien y del Mal. En *Obras completas*, v. 1. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.
- Tinajero, F. (1987). *De la evasión al descanso*. Quito: El Conejo.
- Vásquez, M. A. (1988). Familia, costumbres y vida cotidiana a principios del siglo XX. En Enrique Ayala Mora (Ed.), *Nueva historia del Ecuador*, v. 9, *Época republicana III*, Quito: Corporación Editora Nacional, Grijalbo.

Guayaquileño traduciendo a guayaquileño: el caso de *The Revolutionaries Try Again*, novela de Mauro Javier Cárdenas

Miguel Antonio Chávez

1

Jean-Yves Masson dice que, si la traducción respeta el original, puede y debe mirarlo de frente y hacerle frente. En ese espíritu, para mí la traducción literaria es una inmersión y una experiencia que puede ser al mismo tiempo conflictiva e iluminadora, de acuerdo al grado de identificación que aquel *lector devenido* en traductor, tenga con el texto literario al que le hace frente. Y hago énfasis en la imagen del lector devenido en porque mucho antes de enterarme de que buscaban traductor al español para la novela *The Revolutionaries Try Again* (Coffee House Press, 2016) de Mauro Javier Cárdenas, fui simplemente uno de sus lectores, uno que llegó a ella, por cierto, debido a dos circunstancias azarosas que confluyeron. Primera: la que me permitió, a través de una noticia en Facebook, conocer de la existencia de este autor ecuatoriano residente en San Francisco, quien publicaba su ópera prima en un idioma que no era el español. Y la segunda: haber conocido en persona al autor en la presentación de su novela en una librería en Brooklyn (2017); por entonces, yo cursaba en Nueva York una maestría en creación literaria.

La traducción siempre me resultó un ejercicio llamativo, pero hasta entonces solo había puesto los pies en la orilla y no me había lanzado con todo a la piscina. Este proyecto fue mi vehículo para lograrlo. Y, por más extraño que suene, este *freelance* parece haber llegado a la medida. Puedo comprender, entonces, que mi selección como traductor de esta novela se debió a que soy escritor, soy guayaquileño; además de ser contemporáneo con el autor y de estar muy familiarizado con el contexto social y político que ahí se narra.

2

A partir de mi primer acercamiento a la novela, como lector, escribí esto para la revista *Temporales*, del Programa de Escritura Creativa en Español de NYU:

Un *city tour* novelesco no es nada nuevo, bien se sabe. Las grandes ciudades del mundo no solo han sido objeto de ficciones literarias sino que además, con el pasar de los años, la forma en que estas son apropiadas por sus lectores terminan convirtiéndose en un referente inevitable para la construcción del imaginario de estas urbes. No digo que Guayaquil o el mismo Ecuador no hayan sido representados nunca en obras publicadas fuera del país. Sin embargo, que surja una novela que transcurra no solo en Guayaquil sino también dentro de unas coordenadas sociopolíticas y temporales muy concretas, publicada en Estados Unidos, que haya sido concebida *desde* el inglés y, sobre todo, en uno constante y sabrosamente atravesado por la lanza del castellano, con una clara consciencia político-lingüística de esta transgresión (por supuesto, el *spanglish* literario ya ha sido desarrollado antes, solo por citar ejemplo, el trabajo de Ilán Stavans en su reescritura de *Don Quijote*), lo convierte en un suceso por lo menos singular y digno de hincarle el diente.

The Revolutionaries Try Again es una cámara que mira con un sarcasmo implacable y una osadía lúdica el tercermundismo, partiendo desde los pequeños detalles. De la gasolinera que contamina flagrantemente con Pennzoil quemado el “Salado River” (en alusión al estuario conocido como el Estero Salado), los ciudadanos que emigran a prisa a la tierra del Tío Sam debido a esas medidas econó-

micas de shock, tan inesperadas, crueles y endémicas denominadas ahí “The Paquetazos” (bien podría servir además para nombre de una banda de rock). Hasta los bandos políticos que legitiman la bravuconería y el robo, *statu quo* del patriarca guayaco: en este caso, los que están con el pope del neoliberalismo, León Martín Cordero (trasunto de León Febres-Cordero) y del líder populista de la centroderecha, El Loco (Abdalá Bucaram). Una época decadente y turbulenta, con escuadrones de la muerte, calles llenas de basura y de funcionarios municipales que pudieron haberse llevado en peso el gran escritorio del alcalde, de no ser porque era demasiado pesado. Rueda una maquinaria de nostalgia pero también una con plena consciencia del presente. Se huele bronca pero también, hay momentos de humor mordaz y brillante. Ingresamos al mundo íntimo de dos amigos de un colegio jesuita, Leopoldo y Antonio, que se reencuentran años después, cuando el segundo retorna al Ecuador. Una propuesta política, acaso ingenua, para tratar de cambiar (?) la sociedad podrida que los rodea, y las consecuencias que eso conllevará. Hay potentes dosis de memoria familiar, sobre todo en ese capítulo escrito específicamente en español, en donde la abuela de Antonio le explica cómo Manolo, tío de Antonio, ganaba dinero rentando revistas para darle el dinero a los niños pobres (versión puesta en duda por el mismo abuelo de Antonio). Hay parodias pop, convulsión social, voces intrusas, giros inesperados, *slangs* guayacos por docenas. Y mucho más.

Mauro Javier Cárdenas ha logrado un frankenstein que huele a licor Patito, escucha tanto ABBA como Julio Jaramillo y que tiene grabada en la piel los recuerdos nefastos del feriado bancario (el “corralito” ecuatoriano); asimismo los yugos del migrante ilegal en USA. Una novela tan gringa como los walkmans o las videocámaras Made in Japan que se compraban durante la era Reagan, pero también tan ecuatoriana como las camisetas de “I love NY” que se venden en La Bahía de Guayaquil; o como *Bodega Dreams* (2000), obra del ecuatoriano-boricua Ernesto Quiñonez, también escrita en inglés, y que transcurre en el Spanish Harlem.

The Revolutionaries Try Again nos interpela y desafía a través de una narración que, más allá del cinismo y la sapada, nos recuerda que cuando fallan las revoluciones, lo único que nos queda es literatura.

Asimismo, incluyo aquí un extracto de unas reflexiones que hice el año siguiente durante el Transatlantic New York Conference, poco antes de embarcarme en la traducción:

Ortega y Gasset definía la traducción como una labor modesta y humilde que, sin embargo, resulta ser exorbitante. *The Revolutionaries Try Again* me resultó exorbitante por el andamiaje narrativo que lleva a cuestras y por la polifonía que se complejiza a medida que avanza la novela. Reto para el lector y mucho más para el traductor. La sustancia de la gran mayoría de personajes está conformada no por el rol que desempeñarán en un *plot* (porque este en esencia este no es complejo), sino por sus innumerables movimientos de la memoria; algo mucho más que *flashbacks*, porque estos se limitan a contar lo que pasó escenas antes para luego volver al curso normal de la acción. Aquí, los movimientos son más bien recuerdos secuenciados, calibrados y afinados con gran sentido de musicalidad, de modo que se van intercalando en capítulos posteriores, cuando se supone que ya los habíamos dejado atrás al personaje dueño de los recuerdos, expresados a través de estos movimientos. Pero no: regresan, una y otra vez, son como *loops* de una memoria intrusa y abarcadora, e incluso los del narrador omnisciente que en ciertos momentos interviene y juzga a sus personajes, como una supraconsciencia à la Dios. Ejemplo de lo primero: los recuerdos de infancia de Rolando y Alma en la playa o sus juegos de infancia con su padre, don Albán; y de lo segundo: cuando Antonio es interpelado por su decisión que querer fungir de redentor político de la patria, en esa misión tan absurda e irrealizable que es postularse para la presidencia con su gran amigo de colegio, Leopoldo. Sobre este punto, la ironía más grande es que tanto los padres de Antonio como de Leopoldo fueron funcionarios políticos que se vieron envueltos en casos de corrupción, y huyeron. Esa impunidad, de alguna forma, es el “pecado original” que ambos llevan a cuestras y que hará que la empresa de estos llamados “revolucionarios” se perciba como fallida antes de que Antonio vuelva a poner siquiera un pie otra vez en Guayaquil, luego de doce años de ausencia, y se produzca ese río incontrolable de recuerdos, relacionados con su propia familia, que en este caso sería otro ejemplo de los movimientos de la memoria.

3

Empezar la traducción fue como hacer el trazado de la cancha de juego. En este caso, Cárdenas estableció sus reglas para la traducción, y las compartió conmigo y la editora de Penguin Random House España, quien coordinó la metodología de trabajo y se hizo cargo de las revisiones finales junto con el autor. Primera: chao itálicas, el autor las detesta y, según su opinión, considera que interrumpen visualmente la fluidez¹. Asimismo, las comillas. De esa forma, toda entonación enfatizada o título de películas, canciones o libros, tampoco podía contener ni itálicas, comillas, ni guiones cortos (aquellos que se usan inglés, sobre todo para palabras compuestas: esto en español, por suerte, no es un problema). Una de las primeras decisiones que tomé, por tanto, fue que me mimetizaría con la costumbre gramatical en inglés, la cual indica que la letra inicial de cada vocablo que conforma un titular debe ir con mayúsculas (excepto en el caso de preposiciones, conjunciones y artículos), cuando en español basta con poner la letra capital una sola vez al inicio. Por ejemplo, cuando cita en inglés *About Schmidt*, yo lo puse *A Propósito de Schmidt* (en este caso, como se tradujo en España el título de este filme).

Más allá de eso, uno de mis mayores retos fue el registro sonoro, que tanto énfasis me hacía el autor en el par de comunicaciones telefónicas que tuvimos al inicio.

“Quiero que la novela tenga sonidos guayaquileños”, me escribió el autor por correo electrónico.

Esto se puede lograr especialmente en los monólogos y los diálogos. Pero el narrador en tercera persona tiene que ser más neutral, a menos que esté bien adentro de la mente de los personajes. Nunca me ha interesado reproducir cómo habla la gente exactamente sino crear una especie de lenguaje nuevo que capte en texto cómo hablan. Muchos lectores de la novela en inglés han comentado que

1 Opinión que considero extremista, sin embargo, lícita si corresponde al estilo y ars poetica de un autor.

Miguel Antonio Chávez

la novela *canta* y sí, pasé mucho tiempo (...) poniéndole atención a los sonidos. Lo mismo debemos hacer con la versión en español. (La cursiva es mía)

Las palabras guayacas, entonces, tendrían que considerarse, más que por su significado en sí, por un criterio de sonoridad que resultara agradable al autor. Y así se hizo.

Lo curioso es que en inglés ese ritmo o musicalidad lo logra no tanto por la adición de comas o puntos sino, irónicamente, con la omisión de estos signos de puntuación. A lo largo de la novela, no solo que hay párrafos larguísimos sino muchas líneas que están desprovistas de estos signos, como indudable deudora de la tradición del flujo de conciencia o monólogo interior.

Esta experiencia de traducción, valga mencionar también, me llevó a reflexionar sobre el bilingüismo, expresado en ciertos *slangs* guayaquileños, los cuales, más que intraducibles, sentí que eran funcionales y necesarios para esa maquinaria sensorial de la nostalgia desplegada en las 269 páginas de la edición en inglés. Debido al carácter coloquial guayaquileño que el autor deseaba que se imprimiera en ciertas partes de la traducción (criterio que compartí, en honor a la autenticidad del relato), me pareció natural conservar buena parte de esos *slangs*, aunque ello significara que podría perderse aquel efecto de extrañeza del bilingüismo presente en la novela en inglés; y pienso ahora, solo por citar tres ejemplos, los términos “Los Paquetazos”, “pipones” o “tracalada”. Sin embargo, luego comprendí que no es que se pierde la extrañeza, sino que esta es capaz de tomar variadas formas. Así, pensé en lo generacional: ¿cómo reaccionaría un millennial guayaquileño a términos poco familiares a ellos como “pipones” o “tracalada”? Pero la misma pregunta podría hacerse con cualquier lector hispanoamericano que conozca muy poco de estos modismos ecuatorianos y, para ser más específicos, del puerto principal del Ecuador.

El bilingüismo me llevó a pensar también en el *code-switching*. Por eso me pareció tan oportuna esta cita de Mesthrie, Swann, Deumert y Leap (2009): “A speaker’s choice of language has to do with maintaining, or negotiating, a certain type of social identity in relation to others; code-switching between languages allows speakers (simultaneous) access to different social identities”. Este *code-switching* se refleja de manera especial durante los momentos de interacción lúdica de los dos personajes principales, Antonio Olmedo y Leopoldo Hurtado, dos exalumnos del colegio jesuita San Javier, excatequistas de los niños pobres en los cerros de Mapasingue y exvoluntarios en un conocido asilo de ancianos. Ambos habían dejado de verse por más de una década luego de que Antonio decidiera estudiar economía en Standford, y no regresar más. El diálogo citado a continuación (p. 103) es lo que se dijeron en su reencuentro. Cada uno le había puesto un apodo al otro en la etapa del colegio: *Drool* (“Baba”) y *Microphone* (“Micrófono” o “Cabeza de micrófono”).

Doctor Drool.
 Mister Microphone.
 Economista.
 Abogado.
 Good flight?
 Yes, ingeniero.
 Good to hear, arquitecto.
 Dígame licenciado.²
 Licenciado.
 Gracias. Muchas gracias.

Antonio and Leopoldo feign a demure stroll toward each other, shaking hands like portly congressmen. They palm each other’s back, as if dusting each other, and embrace.

2 Las referencias al comediante y libretista mexicano Chespirito son numerosas. Especialmente en cuanto a la interjección “Chanfle” (que pronuncian tanto el Chavo como el Chapulín Colorado), y a este diálogo de “Dígame licenciado / Licenciado”, de los personajes de Chaparrón Bonaparte y Lucas Tañeda.

Missed me?
With all my heart, etc. (...)³

Otro aspecto del bilingüismo sobre el que reflexionaba mientras avanzaba con la traducción, era la constante negociación entre referentes culturales de la cultura popular, especialmente los asociados con la música. No tuve que traducir desde el inglés *Cuando tú te hayas ido / me envolverán las sombras*, pasillo que canta Julio Jaramillo o *Reloj no marques las horas*, del bolero de popularizado por Lucho Gatica y el trío Los Panchos; primero porque son letras originales en español, y segundo, porque ya venían así en la novela. Bajo esa premisa tampoco tenía que traducir al español *Knowing me / knowing you* de ABBA, que también figura en la obra. Sin embargo, ¿qué pasaba, por ejemplo, con referentes (desconocidos para el gran público lector fuera de Ecuador, pero muy familiares para los ecuatorianos) como el estribillo del himno del PRE, el extinto partido político de Abdalá Bucaram? En toda la novela, aparecía como *the force of the poor / Abdalá / the clamor of my people* (es decir, literalmente *La fuerza de los pobres / Abdalá / El clamor de mi gente*), pero ahí me hallaba en una disyuntiva: o considerar aquella versión evocada y traducida arbitrariamente por Cárdenas para su novela original en inglés (acaso porque habría querido lograr una musicalidad particular), o procurar la fidelidad del referente cultural (tal como en las otras canciones) y por tanto citar el cántico *real*, (*La fuerza de los pobres / Abdalá / El grito de la patria*), que como vemos difiere un poco con el de la novela. Me decanté por la última opción.

3 Doctor Baba / Señor Micrófono / Economista / Abogado / ¿Estuvo bien el vuelo? / Sí, ingeniero / Bueno escucharlo, arquitecto / Dígame licenciado / Licenciado / Gracias. Muchas gracias.

Antonio y Leopoldo fingen unos ademanes recatados en su trato mutuo, estrechando las manos como dos congresistas de gallinero. Se dan palmaditas en las espaldas, como si se sacudieran el polvo, y se abrazan.

¿Me extrañaste / Con todo mi corazón y mucho más.

Había el caso de “A La Gorda la queremos todos / porque todos vamos a ganar”, el rebuscadísimo *jingle* de La Gorda, una antigua rifa ecuatoriana que, gracias a mis años de adicción a la tele local en la infancia y adolescencia, pude reconstruir en mi memoria tanto en su letra como música. Cárdenas la tradujo a casi la exactitud: *everyone loves the Fat Lady / because we're all going to win* (p. 239). Sin embargo, si yo no hubiera recordado aquel referente, lo más probable es que habría traducido *todos quieren a La Gorda*, y el nombre de la rifa que todos los de mi generación y la de Cárdenas aún recordamos vagamente, no habría sido reproducido tal cual. ¿Habría importado? ¿Vale la pena ser así de exactos en este tipo de referentes? ¿Qué pasa cuando las costuras pueden llegar a verse cuando falla un poco la coherencia? Ahí recuerdo: *watched too many soap operas as a kid eh? — my sister Alma loved those horrible Venezuelan soap operas with soundtracks by Timbiriche — corro / vuelo / me acelero*⁴ (p. 139). La canción, en efecto, corresponde al grupo pop ochentero, el coro aparece en español sin alteraciones; pero hay una imprecisión de contexto que cualquier lector latinoamericano habría advertido fácilmente: Timbiriche fue una banda mexicana y, tal como Venezuela, tuvo una poderosa industria cultural, a la que integraba su producción discográfica nacional. Por tal motivo, “las telenovelas horribles” a las que tendría que haberse referido el hermano de Alma debieron ser las de México. Y fue la sugerencia que incluí en mis notas al margen de página para la editora.

Siguiendo con esto de los referentes culturales, a ratos me costaba equilibrar cuál se mantenía “fiel” y cuál no. De los personajes históricos reales dentro de la ficción, quizá el caso más notorio fue el del expresidente del Ecuador y exalcalde de Guayaquil León Febres-Cordero, quien en la novela aparece como “León Martín

4 De niño viste muchas telenovelas ¿eh? —a mi hermana Alma le encantaban esas telenovelas venezolanas horribles con soundtracks de Timbiriche — corro / vuelo / me acelero.

Cordero”, no así los expresidentes Abdalá Bucaram, Rodrigo Borja o Ronald Reagan, quienes conservan sus nombres. Más allá de lo lícito del trasunto como recurso, me llamó la atención que Cárdenas, con su conocimiento del contexto sociopolítico de la época, mencionara que entre los cargos públicos de León (quien en la novela asume como flamante alcalde y es el jefe de Leopoldo) estuvo el de Gobernador de la provincia del Guayas. ¿Habría sido entonces que este León al ser “Martín Cordero”, y no “Febres-Cordero”, ¿podría haber ocupado aquel cargo que en nuestra realidad nunca lo detentó sino su delfín, Jaime Nebot Saadi quien, de paso, también es mencionado en la novela, sin alteraciones en su nombre? Esto también lo incluí en mis notas.

Escribí un sinnúmero de esas notas, aún con el riesgo de que no estuvieran de acuerdo con mis observaciones o sugerencias. Escribí tantas que quizá hasta pudieron llegarme a odiar.

El lector ideal es un traductor: es capaz de desmenuzar un texto, retirarle la piel, desmenuzarlo y luego ponerlo de pie como un nuevo ser viviente, nos recuerda Alberto Manguel. En virtud de lo vivido, no puedo estar más de acuerdo con él.

Traducir a un guayaquileño que tras graduarse del colegio nunca regresó al Ecuador y que adoptó el inglés para escribir su novela, un inglés constantemente intervenido por modismos y barbarismos del español ecuatoriano/ guayaco (deformado expresamente “para que suene más latino”, a modo de “pequeña sublección”⁵), fue un proceso intenso, a ratos estresante, pero muy estimulante por tratarse de una novela que, pese a sus excesos, logra recrear con eficacia y habilidad (sobre todo el manejo de lo polifónico), una época y sucesos con los que conecté de inmediato. Traducir una novela ambiciosa es cualquier cosa menos fácil.

5 Cita del autor de la novela, en una entrevista de Diario El País (2018).

Quizá los neoyorquinos que alcanzaron a ver a aquel loquito con gorra y audífonos riéndose solo frente a su laptop, en una de las mesas metálicas blancas del Bryant Park de Manhattan en pleno verano, podrán dar fe de ello.

Toronto, 15 de febrero de 2019

Bibliografía

- Cárdenas, M. J. (2016). *The Revolutionaries Try Again*. Coffee House Press.
- “The Revolutionaries Try Again, de Mauro Javier Cárdenas”, Miguel Antonio Chávez. *Revista Temporales*, 5 de octubre de 2016.
- “The Revolutionaries Try Again o las deformaciones de los revolucionarios”, Miguel Antonio Chávez. Transatlantic New York International Conference. The City College of New York —CUNY—, Instituto Cervantes New York & Transatlantic Project at Brown University. Nueva York, NY. 26 de mayo, 2017.
- Rajend Mesthrie, Joan Swann, Ana Deumert, William Leap. *Introducing sociolinguistics*. Edinburgh University Press. 2009.
- “Cárdenas: EE UU está basado en la explotación de los latinoamericanos”. Babelia. Diario El País, 17 de mayo de 2018. <http://bit.ly/2poq7qB>

Sobre los autores

Andrea Carolina Guerrero Piedra (Guayaquil, 1991). Máster en Literatura Hispanoamericana y en Filosofía Contemporánea, por la Universidad Complutense de Madrid. Comunicadora social por la Universidad Casa Grande. Es planner estratégico, publicista y fotógrafa. Actualmente reside en España.

César Chávez Aguilar (Tulcán, 1970). Estudió Derecho en la Universidad Central del Ecuador. Cuentos y ensayos suyos han sido publicados en revistas nacionales e internacionales como: *Línea Imaginaria*, *Letras del Ecuador*, *Ourovouros*, *Encuentros (Revista Nacional de Cultura)*, *Aurora Boreal*, *Rocinante*, *Guaragua*, *Kipus*, *Cartón Piedra*. Participó en el “Congreso Internacional Pablo Palacio, Jorge Icaza y las vanguardias” (Quito, 2006), en el Encuentro Internacional “Quito Ciudad de Letras” (2013), y en la FIL-Quito (2014), Feria del Libro PUCE (2017)”. Es profesor invitado para los Cursos Abiertos de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha realizado investigaciones bibliográficas para el Municipio de Guayaquil y para el Centro Cultural Benjamín Carrión de la ciudad Quito, del cual es actualmente bibliotecario. En el 2012 publicó su libro *Herir la perfección* y en 2017 publicó *Tres cuentos*, su segundo libro. Ha colaborado también en los libros colectivos: *Solo ella se llama Marilyn Monroe* (2013), homenaje a la reconocida actriz, editado por Raúl Serrano y *Cien años de un animal puro*, libro recordatorio de Pedro Jorge Vera. Realizó el prólogo y la selección del libro *César Dávila Andrade*, una antología de la obra poética del escritor cuencano.

Iván Fernando Rodrigo Mendizábal. Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador. Magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador. Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana San Pablo. Actualmente director del Centro de Investigaciones y Vinculación de la Universidad de Los Hemisferios. Es director de la revista científica ComHumanitas. Fue director de la Maestría de Comunicación Digital de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios. Fue director de la Revista Razón y Palabra. Autor (entre otros) de *Análisis del discurso social y político* (junto con Teun van Dijk), *Cartografías de la comunicación* (2002) y *Máquinas de pensar: videojuegos, representaciones y simulaciones del poder* (2004). *Imaginando a Verne* (2018) e *Imágenes de nómadas transnacionales: análisis crítico del discurso del cine ecuatoriano* (2018).

Giovanni Salvatore Bayas Aguiar (Guayaquil, 1990). Máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña como publicista, redactor digital y fotógrafo. Primer lugar en el VI Festival Nacional de poesía Ileana Espinel Cedeño 2013, organizado por la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. Ganador en el II Festival de Micronarrativa Ciudad Mínima 2013, organizado por PalabraLab. Fue integrante del taller literario El Quirófano. Actualmente reside en España.

Siomara España (Manabí, 1976). Poeta y Catedrática de Lengua y Literatura, Profesora de Segunda Enseñanza; Licenciada en Literatura y Español, Universidad de Guayaquil; Máster en Estudios Artísticos, Literarios, y de la Cultura, especialista en Literatura Comparada, Teoría de la Literatura y Retórica; Doctora en estudios Artísticos, Literarios, y de la Cultura, Universidad Autónoma de Madrid. Primer Premio de poesía, Juegos Florales, Casa de la Cultura Ambato 2012 Primer Premio de “Poesía Universitaria” Universidad de Guayaquil 2008 Finalista del concurso de cuentos “Jorge Luis Borges” Argentina 2008. Ha publica-

do los poemarios: “Concupiscencia ” Editorial, El Ángel /2007 “Alivio Demente” Editorial Alpamanda /2008, “De Cara al fuego” Editorial, El Ángel /2010, “Construcción de los sombreros encarnados /Música para una muerte inversa” Casa de la Cultura Ecuatoriana Tungurahua /2013 ; Segunda edición Editorial Polibea, Madrid 2016, “Contraluz” Editorial La One Wit Wonder Cartonera /2012, “Jardines en el aire” Editorial Mar Abierto /2013; segunda edición, Traducción y publicación al árabe por la editorial Hafa en Alejandría, Egipto, 2016, “El Regreso de Lolita” Editorial El Quirófano /2014.

Augusto Rodríguez (Guayaquil, 1979). Periodista, editor y catedrático. Doctorando en Estudios Hispánicos. Lengua, literatura, historia y pensamiento en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de 20 libros entre poesía, cuento, novela, entrevistas y ensayos en editoriales de España, México, Rumania, Francia, Cuba, Serbia, Perú y Ecuador. Ha obtenido el Premio Nacional de Poesía David Ledesma Vázquez (2005), el Premio Nacional Universitario de Poesía Efraín Jara Idrovo (2005), Mención de Honor en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade (2005), Premio Nacional de Cuento Joaquín Gallejos Lara (2011), Mención de Honor en el Premio Pichincha de Poesía (2012), Mención de Honor en el Concurso Nacional de Poesía Alejandro Carrión Aguirre (2016), Mención de Honor del Premio Nacional de Poesía David Ledesma Vázquez (2017), Mención de Honor en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade (2017). Finalista del Premio Adonáis, España (2013), Finalista del Premio de Crónicas Nuevas Plumas, México (2014) y Finalista del Premio Heralde de Novela (2016). Ha sido invitado a los más importantes encuentros literarios en: Madrid, Ciudad de México, Granada, La Habana, Santiago de Chile, Guadalajara, París, Caracas, New York, Berlín, Medellín, Bogotá, Lima, etc. Parte de su obra poética está traducida a doce idiomas: inglés, árabe, portugués, catalán, rumano, italiano, alemán, francés, chino, japonés, serbio y medumba. Editor de El Quirófano Ediciones y de Visor Libros Ecuador. Director del Festival Internacional de Poesía de Guayaquil Ileana Espinel Cedeño.

Galo Guerrero-Jiménez. Doctor en Lengua Española y literatura por la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador y Doctor (Ph.D.) en Filosofía en un Mundo Global por la Universidad del País Vasco, San Sebastián, España. Trabaja como docente investigador en la Sección de Lenguas Hispánicas y Literaturas del Departamento de Educación de la Universidad Técnica Particular de Loja. Su trabajo investigativo está centrado en la hermenéutica, axiología y antropología simbólica de la lectura y de la escritura. Es autor de 24 libros y de varios artículos publicados en diversas revistas virtuales y en físico.

Luis Alberto Bravo (Milagro, 1979). Ganador del Concurso de poesía y cuento Lenguaraz, 2009 (México); Premio del Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012; Premio Nacional de Literatura Miguel Riofrío, organizado por la CCE Loja, 2015. Ha publicado *Antropología Pop* (Universidad de Cuenca, 2010); *Utolands* (Editorial Lenguaraz, México D.F, 2010; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2013); *Cuentos para hacer dormir a una niña punk* (Ediciones Arlequín, de Guadalajara, México, 2010); *Las ardillas del Orden Enano* (Editorial El Quirófano, Guayaquil, 2011); *El blues de la pequeña naranja* (Editorial El Quirófano, Guayaquil, 2013); *Sus novelas Septiembre* (Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2012); *Hotel Bartleby* (Random House Mondadori, Bogotá, 2013); *El jardinero de los Rolling Stones* (Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Loja, 2016; Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2017); *Crow* (Campaña de Lectura Eugenio Espejo, Quito, 2017) Considerado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2011, como uno de ‘Los 25 secretos literarios de América Latina’. Fue becario del FONCA para el Programa de Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y de Haití (2014). Obtuvo una de las becas para proyectos artísticos y culturales 2018-2019, Ministerio de Cultura y Patrimonio y del Instituto de Fomento de las Artes, Innovación y Creatividades.

Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976). Es una escritora interesada en el género de lo extraño y lo fantástico. Con *Balas perdidas* ganó en Ecuador el Premio nacional de relatos Joaquín Gallegos Lara al mejor libro del año 2010. Catedrática universitaria desde hace varias décadas y coordinadora de talleres de escritura creativa, ha realizado investigaciones sobre el fin del mundo en Latinoamérica para su tesis de maestría en Estudios de la Cultura. Como narradora ha publicado los libros *Tinta sangre* (2000), *Dracofilia* (2005), *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas* (2010), *Caja de magia* (2015), *Episodio aberrante* (2016), *La bondad de los extraños* (2016) y *Levitaciones* (2017), *La primera vez que vi un fantasma* (2018). Sus relatos han sido traducidos al inglés, al francés y al mandarín.

María Barrera-Agarwal. Abogada, escritora e investigadora. Nacida en Ecuador, reside actualmente en los Estados Unidos. Es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Tungurahua, de la Academia Nacional de Historia (Ecuador), el PEN America Center y el National Book Critics Circle (Estados Unidos) y del India International Centre (India). Es autora de ocho libros de ensayo e investigación histórica, entre otros trabajos. En 2010 su libro *Merton y Ecuador: La búsqueda del país secreto* recibió el premio Aurelio Espinosa Pólit National Prize.

Maritza Romero Bernal (Guayaquil, 1990). Artista y periodista. Licenciada en comunicación social de la Universidad de Guayaquil. Coordinadora del Festival Internacional de poesía de Guayaquil Ileana Espinel Cedeño. Directora de una academia de danza en la ciudad de Guayaquil. Presidenta de la Corporación cultural El Quirófano.

Raúl Vallejo (Manta, 1959). Doctor por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla. Ha publicado, entre otros, los libros de cuento: *Máscaras para un concierto* (1986); *Solo de palabras* (1988); *Fiesta de solitarios* (1992); *Huellas de amor eterno* (2000); *Pubis equinoccial* (2013); las novelas *Acoso textual* (1999); *El alma en los labios* (2003); *Marilyn en el Caribe* (2015); *El perpetuo exiliado* (2016); los poemarios *Cánticos para*

Oriana (2003); *Crónica del mestizo* (2007); *Missa solemnis* (2008), *Mística del tabernario* (2015); y los libros de ensayos literarios *Lectura y escritura: manías de solitarios* (2010), *Bloguerías* (2017) y *Patriotas y amantes. Románticos del siglo XIX en nuestra América* (2017). Ha ganado: Premio de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, 1999; Premio “Joaquín Gallegos Lara”, 1992, 2000 y 2013; Premio Internacional VI Continente del Relato Erótico, 2010 (España); el XVII Premio Internacional de Poesía “José María Valverde” (España); Premio de Novela Corta “Pontificia Universidad Javeriana” (Colombia), 2014; Premio Internacional de Novela “Héctor Rojas Herazo” (Colombia), 2015; Premio Internacional de Poesía “José Lezama Lima” (Cuba), 2017; Premio de Novela RAE 2018. Más información en: www.raulvallejo.com

Miguel Antonio Chávez (Guayaquil, 1979). Narrador, guionista y docente universitario. Finalista del Premio de Cuento Juan Rulfo (Radio Francia Internacional, 2007). Primera mención del Premio Nacional de Dramaturgia de la Casa de la Cultura del Guayas (2009). Elegido por la FIL Guadalajara como uno de “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina” (2011). Ganador de los Fondos Concursables 2016-2017 del Ministerio de Cultura y Patrimonio, para proyectos de Creación Literaria. En cuento, ha publicado *Círculo vicioso para principiantes* (Cuenca, 2005) y *La puta madre patria* (Ciudad de México, 2014). En dramaturgia, *La kriptonita del Sinaí y otras piezas breves* (Quito, 2013). Y en novela, *La maniobra de Heimlich* (Lima, 2010; La Habana 2013) y *Conejo ciego en Surinam* (Bogotá, 2013; Quito, 2017; Nueva York, 2018). Como compilador, estuvo a cargo de *GPS: antología de cuentistas ecuatorianos 1975-1984* (Santa Clara, Cuba, 2014). Cuentos suyos han integrado varias antologías internacionales de cuento, como *Ecuador cuenta* (Prólogo y selección de Julio Ortega, 2014) y *La condición pornográfica* (de Salvador Raggio, 2012), entre otras. Traductor al español de la novela de Mauro Javier Cárdenas *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, publicada por Penguin Random House en 2018. Estudió el MFA en Escritura Creativa en Español de NYU. Actualmente cursa un doctorado en Hispanic Studies (Western Ontario University).

El pez solo puede salvarse en el relámpago es un libro que recopila ensayos, artículos, reflexiones, pensamientos sobre la literatura ecuatoriana. El título de este libro es tomado del ensayo de César Chávez Aguilar sobre César Dávila Andrade. La idea de este libro es mostrar un gran abanico de posibilidades de salvación (o digamos de respiración) que solo nos puede proporcionar la literatura. Por ejemplo, en poesía hay acercamientos a la obra de David Ledesma Vázquez, Jorge Enrique Adoum, Hugo Mayo, César Dávila Andrade o Dolores Veintimilla de Galindo. En narrativa dos ensayos sobre Pablo Palacio y una aproximación a la ciencia ficción ecuatoriana más reciente, entre otros textos. También el libro se abre hacia Chile, con un extenso ensayo sobre la poesía lírica de Jorge Teillier y sus puntos de encuentro con sus pares ecuatorianos (...) No quiero dejar de mencionar que todos los textos de este libro son de académicos y de escritores ecuatorianos que escriben sobre sus preocupaciones más inmediatas. Es, en definitiva, un libro plural, diverso, una muestra interesante para entender y seguir de cerca la vitalidad de nuestra literatura y de nuestro arte en el siglo XXI.

Augusto Rodríguez

