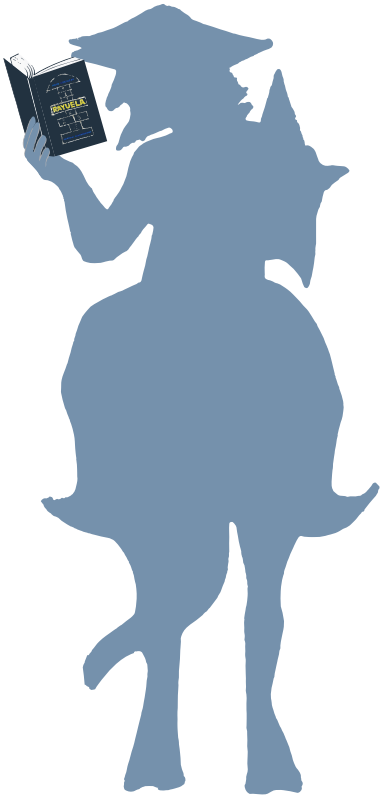
DIEGO ARAUJO SÁNCHEZ

Visiones y revisiones

Ensayos de lengua y literatura



AEL
ENSAYO

Diego Araujo Sánchez

(Quito, 1945)

Docente, periodista, escritor. Fue profesor de Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Profesor visitante en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque, Estados Unidos.

Se desempeñó como subdirector de diario *Hoy* de Quito, en el que mantuvo una columna semanal de opinión por casi 30 años. Ha colaborado también en diario *El Comercio*.

Es autor de numerosos ensayos de crítica literaria. Entre sus libros publicados más importantes constan *A contravía, páginas críticas* (2014), *Los nombres ocultos* (novela, 2016), *Las secretas formas del tiempo* (novela, 2021).

Es miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española.

ACADEMIA ECUATORIANA
CORRESP. DE LA ESPAÑOLA

Ministerio
de Educación

Diego Araujo Sánchez

Visiones y revisiones
Ensayos de lengua y literatura

AEL
ENSAYO

AEL

Programa editorial de la
Academia Ecuatoriana de la Lengua

Visiones y revisiones. Ensayos de lengua y literatura
© Diego Araujo Sánchez
Primera edición, 2022

264 pp.; 13,5 x 21 cm — (Serie Ensayo)
Imprenta: Gráficas Iberia
Tiraje: 500 ejemplares
ISBN-978-9942-42-979-7

Coordinación editorial: Academia Ecuatoriana de la Lengua
Corrección de textos: Prosar Productora de Medios
Diseño, diagramación e ilustración de portada: Gráficas Argenis

Esta publicación está cofinanciada
por el Ministerio de Educación del Ecuador

Toda reproducción total o parcial de esta obra deberá
contar con la autorización previa de Diego Araujo Sánchez.

Comentarios y sugerencias:
a.ecuatorianadelalengua@gmail.com
www.academiaecuatorianadelalengua.org
Academia Ecuatoriana de la Lengua
Correspondiente de la Real Española
Calle Cuenca N4-77 y Chile (plazoleta de la Merced) – Quito, Ecuador
Código postal: EC170109
Teléfono: (593-2) 2570-782

Impreso en Quito, Ecuador

Diego Araujo Sánchez

Visiones y revisiones
Ensayos de lengua y literatura

AEL
ENSAYO

Índice

Prólogo 9

El miedo a la gramática 11

La crítica literaria en el banquillo de los acusados 19

Lenguaje y sociedad en los
Cantares del pueblo ecuatoriano 29

Poesía culinaria 57

Un sorprendente libro de Miguel Valverde 73

El Quijote como juego de espejos de la lectura 83

Otra lectura de dos cantos de San Juan de la Cruz 105

Versiones de Borges 115

Pedro Páramo, un antes y un después 131

Estética de oposiciones en *La ciudad y los perros* 151

Rayuela, ruptura y tradición 161

Dávila Andrade, entre la
búsqueda del absoluto y la nada 175

Danza de fantasmas y los juegos de la fantasía 215

Memoria y futuro,
los ensayos de Fernando Tinajero 227

El teatro poético de Bruno Sáenz 239

El *Libro de las visiones* de Julio Pazos 249

Prólogo

Visiones y revisiones desarrolla algunos de mis puntos de vista sobre los temas propuestos en cada uno de los ensayos de lengua y literatura, y aspira a someterlos a un renovado examen o, por lo menos, a analizarlos con personal atención y cuidado. Fruto de lecturas para compartir en mis clases el entusiasmo por obras y autores admirados, he decidido recogerlos en un libro porque, en su momento, se difundieron de forma separada en diversas publicaciones, muchas de las cuales o están ya agotadas o son de difícil acceso para los lectores a quienes pretende llegar esta obra: estudiantes, profesores y a todos los que se interesen por la búsqueda del sentido de las palabras, el cuento, la novela y la creación poética.

Las dificultades de la enseñanza de la gramática en la escuela, las acusaciones de inutilidad de la crítica literaria, la poesía popular del Ecuador recogida en el siglo XIX como registro del lenguaje y la sociedad, las curiosas relaciones entre poesía y cocina y un desconocido y sorprendente libro testimonial escrito en ese mismo siglo abarcan una primera parte de los ensayos; la segunda

parte, revisa la más innovadora y genial novela moderna en lengua española y dos poemas místicos; en la tercera parte, las lecturas se centran en Borges, Rulfo, Cortázar y Vargas Llosa; y la última sección del libro, dedicada a autores ecuatorianos, pretende entregar una visión de la poesía de César Dávila Andrade y revisar los juegos de la fantasía en un libro para jóvenes, los significados de la obra de un ensayista, del teatro de otro escritor y de la antología de un poeta. Espero que la lectura de estos ensayos suscite otras *Visiones y revisiones.*

El miedo a la gramática

Recuerdo que, cinco décadas atrás, cuando me iniciaba en la docencia como profesor de Gramática Castellana en un colegio de Quito, al conocer las clases que me habían asignado, un maestro de otra área me espetó: «¡Así que te tocó bailar con la más fea!».

¿Por qué la mala fama de la Gramática? Esos recelos no solo se escuchan en boca de profesores y estudiantes: son muy frecuentes entre los escritores. En la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Gabriel García Márquez confesó en Cartagena de Indias en diciembre de 1995: «Yo no sé Gramática; no podría aprobar esos terribles exámenes que sufren ahora los estudiantes. Estoy seguro de que me tumbarían»[1] ¿Por qué tratarla como a un temible enemigo que provoca miedos y desconfianza?

No hay que olvidar en el estilo garcíamarquiano la tendencia hacia la exageración, hacia la hipérbole. Otras

[1] Gabriel García Márquez: «Yo no sé gramática», diario *El País* (España), 30 de diciembre de 1995.

declaraciones suyas, con esos mismos rasgos, causaron revuelo en el Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas, en abril de 1977[2]: «Nuestra contribución no deberá ser meter a la lengua en cintura, sino al contrario, liberarla de sus fierros normativos para que entre como Pedro en su casa en el siglo XXI», dijo entonces el Premio Nobel de Literatura. Y escandalizó con aquel juego de palabras no tan claro de «simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificarnos a nosotros» o con aquella otra sentencia iconoclasta e hiperbólica de «jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna».

Se puede abundar sin duda en razones para levantar otras causas desfavorables contra la Gramática, sobre todo desde la tendencia de nuestros días a rechazar toda norma e imposición. Pero no dejan de ser declaraciones retóricas que fortalecen los prejuicios y no ayudan a disiparlos.

Fracaso de la enseñanza de la lengua

Creo que esos enunciados negativos no corresponden, en rigor, a la Gramática, sino a su enseñanza y a las experiencias y los resultados de los cursos de Lenguaje en el sistema escolar. Para quitarle el miedo fantasmal

[2] Gabriel García Márquez, «Botella al mar para el dios de las palabras, Discurso en el primer Congreso Internacional de Lengua Española», México, Zacatecas, abril de 1977.

a la Gramática, ser conscientes de las fortalezas de su conocimiento, las exigencias de su carácter y la forma como una persona se expresa y habla hoy con el desconocimiento de aquella, resulta necesario poner toda atención en la didáctica de la Gramática. Y hacia este objetivo apuntarán mis reflexiones.

Los deplorables resultados del aprendizaje escolar de la Lengua son comunes en diversos países hispanohablantes. En el Ecuador, no solo dan testimonio de estas graves fallas las sucesivas evaluaciones que se han hecho de los logros en la enseñanza media en el área del Lenguaje, sino también la experiencia de los profesores en las universidades, que se quejan de las deficiencias de los estudiantes al hablar y al escribir, del poco interés que muestran en la lectura, de las nocivas influencias del cine y la televisión para restar el tiempo a esta, de la reducción empobrecedora del idioma en las redes sociales.

Apuntaré unas pocas orientaciones generales y de sentido común en relación con el aprendizaje de la Lengua en el sistema educativo: 1. La necesidad de proponerlo como un aprendizaje gradual: ciertas categorías gramaticales o el análisis sintáctico, por ejemplo, habría que dejarlos para los cursos finales del bachillerato y no, como acontece muchas veces, imponerlos en los primeros años. 2. Aprovechar las posibilidades lúdicas de las palabras y el uso del lenguaje, sobre todo en la etapa de la escuela primaria. 3. Evitar el manejo de una terminología complicada. 4. Jamás olvidar que la Gramática es

un medio, no un fin en sí; un instrumento para comunicarnos, para mejorar nuestra competencia en el uso del lenguaje. Es decir, se debe aplicar la metodología de la enseñanza en función de la comunicación.

Una experiencia de aprendizaje

Al reflexionar en torno a la enseñanza de la Gramática, he recordado una significativa experiencia de ese aprendizaje en una comedia ya clásica, *Pigmalión* de George Bernard Shaw.[3]

Vale la pena recordar de forma sumaria la historia. En la zona del Covent Garden, en el portal de la iglesia de San Pablo, en Londres a medianoche, durante un aguacero diluvial que no permite que la gente halle con facilidad coches ni taxis, un especialista en fonética registra el habla de quienes se protegen allí de la lluvia; al escucharlos hablar, puede identificar hasta el barrio del cual proceden. Al profesor Enrique Higgins le llama sobre todo la atención el habla popular de una vendedora de flores, —Elisa Doolitle. Allí se encuentra por azar con el coronel Pickering, quien se ocupa también en la investigación de las lenguas, y ante el cual Higgins presume de que a esa muchacha de lenguaje canallesco y estropeado podría hacerla pasar por

[3] George Bernard Shaw, «Pigmalión», en *Comedias escogidas*, traducción de Julio Broutá, 2da. Edición, Madrid, Editorial Aguilar, pp. 655 a 752.

una duquesa en una fiesta aristocrática o conseguirle un destino como dama de compañía en una familia de la clase alta o como vendedora en una tienda elegante, «para lo que se exigen mejores modos de expresarse». Es decir, presume de sus habilidades para enseñar a hablar correctamente y de este uso del lenguaje como puerta de ingreso a los estratos sociales más altos. Estamos pues, ante un presuntuoso profesor de Gramática. Esta se define tradicionalmente como el arte que nos enseña a hablar y escribir correctamente. Sin embargo, Higgins, el investigador de la Fonética, presume además, de la condición de ciencia que ostenta este saber: la Gramática se había convertido en ciencia del lenguaje; y para decirlo en palabras de Azorín,como la ciencia es impasible, y no reconoce ni bien ni mal, ni hermoso o feo, el lenguaje estudiado por ella es indiferente que sea correcto o incorrecto; todo lo expresado por el ser humano es igualmente interesante; estudia la ciencia todos los modos de expresión.[4]

Elisa, que aspira a que se la admita como vendedora en una gran floristería, acude a la casa del profesor para pedirle que le enseñe a expresarse mejor. Higgins apuesta con Pickering que, en poco tiempo, conseguirá que la muchacha pase por un personaje de la nobleza en una fiesta de la alta sociedad. Para realizar el experimento, el profesor la acoge, le provee de trajes, alimento y como-

[4] Azorín, «La Gramática», en *El artista y el estilo*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 102.

didades en su casa, en donde comparte también con el coronel Pickering sus estudios de lingüística y los paulatinos progresos en el habla de Elisa.

Al cabo de algunos meses, Higgins se da cuenta de que ha logrado reformar el vocabulario de la joven y darle una pronunciación perfecta: el profesor de fonética ha cumplido su tarea a las mil maravillas; pero comprende al mismo tiempo, que aquello no es suficiente porque, según reconoce, si bien es importante fijarse en cómo Elisa pronuncia las palabras, importa sobre todo el contenido de aquello que pronuncia. El uso de la lengua no es una cuestión solo externa, de forma; en un sentido más profundo, la Gramática tiene que ver con la estructura de la experiencia humana: formas de pensamiento, sueños, deseos, hábitos, costumbres, todo el cúmulo de valores que llega a cada uno por su inserción en la cultura.

El experimento de enseñanza es para Higgins, la tarea más difícil que ha emprendido en su vida. Así lo confiesa a su madre, una aristócrata culta y comprensiva:

> No puedes imaginarte lo interesante que es tomar a un ser humano y transformarlo en otro ser, creando para él un nuevo modo de expresarse. Equivale a rellenar el abismo más profundo que separa unas de otras las diferentes clases de sociedad y las diferentes almas[5]

[5] George Bernard Shaw, «Pigmalión», p. 708.

Formula pues, el papel democratizador de la enseñanza de la lengua y su trascendencia como vehículo de comunicación profunda.

«Hablar —escribe George Steiner— es como respirar, es el soplo del alma. La palabra es el oxígeno de nuestro ser».[6] La enseñanza escolar busca que la palabra no salga empobrecida. La palabra con la mayor riqueza es la de la poesía. «Mientras que cada lugar común significa la muerte de una posibilidad vital, cada hermosa metáfora nos franquea, literalmente las puertas del ser».[7]

Elisa, la modesta florista, supera la prueba final con éxito, al asistir a una fiesta de la alta sociedad y, con la admiración de los asistentes, pasa por una bella duquesa. Sin embargo, al regresar a casa y cuando los dos investigadores del lenguaje celebran la victoria, ella abandona a Higgins porque no la trata como a una persona, sino como un objeto o como un conejillo de Indias, y se da cuenta de que el experimento ya ha terminado. El profesor busca angustiado a la joven; después de encontrarla en casa de la madre de él, le pide que no lo abandone y le revela que no puede vivir sin ella. Pigmalión se ha enamorado de su obra. Higgins no se casa con Elisa, pero confiesa que la necesita. En la pieza, Shaw deja el final abierto, sin definir si la joven regresa con su profesor o

---

[6] George Steiner y Cécile Ldjali, *Elogio de la transmisión*, Siruela, 2003, p. 110.

[7] Ibid.

lo abandona, pero resulta claro que Elisa preserva su autonomía, opta por el rechazo y la ruptura, a diferencia de lo que acontece en el mito de la estatua de la que se enamora Pigmalión, a la cual los dioses convierten en un ser vivo que se subordina a la voluntad de su creador.

Una confesión importante de la joven a su protector Pickering es el revelarle que, durante la experiencia de aprendizaje, su verdadera educación empezó cuando el coronel la llamó señorita el primer día que se instaló en la casa de Higgins. «Esto fue el principio de respeto a mí misma... La diferencia entre una dama y una mujer del arroyo no está tanto en cómo se porta ella, sino en cómo es tratada»,[8] le dice. Es decir, cuando se produce la comunicación entre dos seres humanos, uno y otro, emisor y receptor, se sienten identificados gracias a las palabras, reconocidos como personas.

Creo que la obra de Shaw, además de mostrar el tejido de las relaciones entre las clases sociales y el papel que en ellas desempeña la Lengua, tiene un sentido didáctico para la reflexión que nos ocupa: destacar las fortalezas del conocimiento de la Gramática, las exigencias de su carácter y la forma como una persona se expresa y habla con su desconocimiento; es decir, quitarnos el miedo a ella.

[8] George Bernard Shaw, «Pigmalión», p. 729.

La crítica literaria en el banquillo de los acusados

¿Es la crítica literaria un saber para académicos? ¿Qué saca la literatura generando un discurso paralelo, que circula poco? ¿Qué ha producido que haya servido a los mismos escritores y sus obras? ¿Hay alguna riña entre crítica académica y reseñas de libros que incitan a leer?

Tres órdenes de temas comprenden esas preguntas: la naturaleza de la crítica, el primero; su utilidad para la literatura y para los autores, el segundo; la crítica versus reseñas de libros, el tercero.

Me propongo dar una respuesta a estos interrogantes y reflexionar sobre la naturaleza de la crítica literaria, a partir del análisis de algunos prejuicios que se expresan en contra de esta.

La crítica en general suele ser recibida unas veces con hostilidad, otras con desconfianza y antipatía, «como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir», observa el gran humanista y crítico mexicano Alfonso Reyes[9] que, a la par, recuerda el final

[9] Alfonso Reyes, «Aristarco o anatomía de la crítica», en *La experiencia literaria*, Tercera edición, Buenos Aires, Editorial Losada, 1969, pp. 95 a 113.

de quien inventó la crítica en Occidente, el filósofo Sócrates, condenado a beber la cicuta: «Atenas dio muerte a Sócrates porque inventó la crítica». A la crítica le cierran las puertas en las narices los intolerantes, los dogmáticos y quienes, prevalidos de cualquier poder, se consideran únicos poseedores e intérpretes de la verdad e intentan imponerla. Entonces limitan la libertad de expresión, ponen cortapisas a la libre circulación y debate de ideas, crean mecanismos de censura, buscan de cualquier forma silenciar a los críticos.

Para el humanista mexicano la crítica siempre camina a contravía, es considerada una aguafiestas, no se la ve con buenos ojos. La crítica literaria no se libra de la mala fama. Muchas veces se la cataloga como un acto fallido de creación, una expresión de inferior categoría. Quienes no tienen capacidades creativas, se repite, terminan por escribir páginas de crítica literaria. Esta es una forma parásita de la expresión, una imitación de segunda mano del poder creador. Según esta teoría, escribe Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica*, los críticos son intelectuales que tienen un gusto por el arte, pero que carecen tanto del poder para producirlo como del dinero para patrocinarlo; conforman así una clase de intermediarios culturales, que distribuyen cultura a la sociedad con provecho para sí mismos, mientras explotan al artista y aumentan sus tensiones con respecto al público.[10]

---

[10] Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores C.A., 1977, p. 16.

Tratar a la crítica literaria como un producto inferior y subordinado es un prejuicio extendido. Para desvanecerlo bastaría recordar algunas obras en este campo del saber. En el ámbito latinoamericano, ¿pueden ser consideradas obras parásitas los ensayos de crítica literaria de Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz o sobre la poesía de Rubén Darío, de Fernando Pessoa o de Luis Cernuda? ¿O los ensayos de Mario Vargas Llosa sobre Madame Bovary y la obra narrativa de García Márquez, para mencionar solo unos poquísimos ejemplos?

En otros ámbitos críticos, ¿no resultaría absurdo calificar de frutos parásitos los ensayos de Dámaso Alonso acerca de Góngora y de otros grandes poetas españoles? ¿O los análisis de Carlos Boussoño?

Y, enumerados al azar, sin remontarnos a la tradición crítica de Occidente, ¿cómo no reconocer más cerca de nuestros días, el enorme poder creativo de un Harold Bloom o las páginas críticas escritas por Somerset Maugham o por Vladimir Nabokov en sus clases de literatura? ¿O los trabajos de Helmut Hatzfeld o Leo Sptizer? ¿O los ensayos de Thomas Eliot? En fin, creo que debe considerase esta crítica como una forma del ensayo literario, con virtudes creativas y sus propias condiciones de autonomía y especificidad.

Otro sambenito que carga la crítica literaria es el de su subjetividad: no puede reclamar el conocimiento objetivo de la poesía. Pese a las pretensiones de una ciencia de la literatura, esta no rebasa el campo de las

impresiones. Ciertamente, la crítica literaria participa del destino de todas las ciencias sociales que, al preguntar por el significado de las cosas, no puede prescindir de las impresiones, gustos, ideología, valores, del aquí y el ahora de quien busca responder a esa pregunta. Sin embargo, la inevitable mediación de las impresiones no es un límite, sino una condición esencial para la búsqueda de su sentido de una obra porque, cito otra vez a Alfonso Reyes, el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, sino iluminar el corazón de los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en esta o la otra disciplina. Y la crítica impresionista no es más que el reflejo de esta iluminación cordial; no es más que la respuesta humana, auténtica y legítima, ante el poema.[11]

Un tercer cargo contra la crítica literaria nace de la acusación anterior, como respuesta ante la negación de su carácter objetivo. La reacción es la tendencia hacia una crítica especializada que, para el análisis e interpretación de la obra literaria, se nutre de los avances de la lingüística, la estilística, el formalismo, el estructuralismo, la semiótica, el marxismo, la sociología de la literatura, la estética de la recepción y demás teorías.

Los afanes de objetividad han traído otros juicios adversos contra la crítica —y no pocas veces con razón, hay que admitirlo—, por el carácter oscuro de los

[11] Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*, p. 101.

análisis literarios y el intrincado lenguaje de los especialistas. Antes que acercar las obras a los lectores, esta deformación los ha alejado de ellas.

Para mí, el ensayo crítico es una forma algo más rigurosa y sistemática de lectura, de indagación en el sentido de una novela, un cuento, un poema o un texto dramático.

La crítica literaria se acerca a la obra poética en tres etapas: la impresión, la exégesis y la valoración. La primera es fundamental. Y en ella, sobre todo, para la iniciación a la lectura en escuelas, colegios y universidades, debe alentarse al placer de la lectura, jamás despojarle de ser fuente de disfrute. En la segunda, la de exégesis, se ubica sobre todo la crítica académica, con sus perspectivas metodológicas variadas: históricas, sociológicas, biográficas, sicológicas, estilísticas, etc. En la tercera, se llega a la valoración, las jerarquías y el establecimiento de cánones. En este proceso se juega la educación de los lectores, el desarrollo de una tradición cultural.

Regreso al ensayo del luminoso Alfonso Reyes, *Aristarco o la crítica*, en el cual observa que el ser humano es acción y reflexión, acción y juicio. «La crítica —escribe— es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo».[12] La crítica introduce «la duda metódica, la

[12] Alfonso Reyes, p. 97.

desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia».[13] Esto no significa, aclara Reyes, que sea necesariamente censura; también encomia y aplaude, explica el entorno y enriquece el disfrute.

En fin, estas reflexiones son solo una forma de poner de relieve la necesidad que tiene la poesía de la presencia de su hermana, la crítica, considerada bastarda y tan mal recibida como el impertinente cobrador de alquileres.

No se trata de un saber exclusivo para académicos. Aunque la práctica de la crítica más rigurosa se desarrolle muy ampliamente en los centros universitarios, y una parcela de ese saber se presenta como ciencia literaria, esa crítica no se reduce al ámbito académico, sino que busca otros espacios en revistas, periódicos, redes sociales, Internet...

Y en nuestro país, ¿qué pasa con la crítica literaria? Aunque se pueden exhibir en nuestros días esfuerzos notables son, en general, afanes solitarios, excepcionales. Pienso, por ejemplo, en la tarea crítica y de historiador de la Literatura Ecuatoriana de Hernán Rodríguez Castelo. Su excepcional y gigantesco trabajo para investigar, valorar y difundir la literatura nacional no ha tenido el reconocimiento y aplauso que merecen. Se han desarrollado también otros valiosos esfuerzos individuales desde las universidades, para dar rigor al ejercicio crítico

[13] Alfonso Reyes, p. 99.

y mejorar la formación de los profesores de Lengua y Literatura, como los que han realizado la Universidad Católica de Quito o la Universidad de Cuenca y la Universidad Andina. También otros ecuatorianos en universidades extranjeras han escrito notables trabajos de crítica literaria: Humberto Robles, Wilfrido Corral o Leonardo Valencia.

Sin embargo, todavía hay muchos vacíos y debilidades en la formación de maestros, y resulta evidente la necesidad de investigación y estudio sobre literatura ecuatoriana. Existen en el país esfuerzos aislados y muy valiosos de algunos críticos. Pero no se ha desarrollado una vigorosa tradición crítica. El problema es complejo, y empieza por el reducido número de lectores y la limitada difusión del libro nacional dentro del país y fuera de él.

La esterilidad de la crítica es otro prejuicio que debe examinarse. ¿Qué saca la literatura generando un discurso paralelo que circula poco? ¿Qué ha producido que haya servido a los mismos escritores y sus obras?

La primera pregunta, parecería alentar el prejuicio de la minusvalía de la crítica. ¿No subyace en ella, el falso supuesto de que una categoría es la de la literatura y otra la de la crítica? La una tiene los atributos de la creación, la otra tiene un carácter parasitario, es un discurso subalterno, que circula poco. Sin embargo, la circulación de la literatura no es prueba de su valor. Si lo

fuera, Corín Tellado estaría de plácemes. De otro lado, en nuestro medio podríamos repreguntar: ¿y la literatura circula mucho? Los problemas de reducida difusión son comunes al relato, a la poesía, al teatro y al ensayo. Sí, faltan revistas especializadas, espacios en los medios de comunicación para la crítica literaria. Pero esta se halla sujeta a más severas limitaciones de difusión que el relato, la poesía o el teatro.

Es muy difícil comprobar la utilidad de la crítica literaria para los escritores. Sin embargo, me parece que tiene una función significativa para ellos, a pesar de los prejuicios y los lugares comunes contra esta. Un texto literario solo cobra vida plena para sus lectores, cuando se cierra el círculo de comunicación con la recepción de la novela, los cuentos, los poemas, una obra dramática, un ensayo literario... La crítica es el registro de esa recepción. Ofrece pues, especial interés para los creadores.

Finalmente, diré que no encuentro por qué deban producirse conflictos entre la crítica académica y la reseña de libros. Los dos discursos se necesitan. El primero, por su rigor y carácter exhaustivo, el despliegue de una metodología, la valoración sustentada de un texto. El segundo tiene el papel de difusión, de espaldarazo para la promoción de la lectura. Ciertamente, las reseñas deberán evitar el lenguaje complicado que a veces ostenta la crítica académica; en este aspecto, la contienda es necesaria a favor de la claridad, para conseguir que críticas

y reseñas lleven a los lectores a los libros y no los alejen de ellos.

Lenguaje y sociedad en los *Cantares del pueblo ecuatoriano*

En 1892, Juan León Mera publicó los dos tomos de su *Antología Ecuatoriana*: el primero, de 534 páginas, contiene los *Cantares del pueblo ecuatoriano*, compilación formada por Juan León Mera, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española y de la de Buenas Letras de Sevilla; precedida de un estudio sobre ellos, ilustrada con notas acerca de la lengua del pueblo y seguida de varias Antiguallas Curiosas, edición hecha por orden y bajo el auspicio de la Academia Ecuatoriana.[14]

Este ensayo examinará primero el estudio de Mera que precede a los cantares recogidos por el escritor, páginas hijas de su tiempo y muy reveladoras de los juicios y prejuicios acerca de la poesía popular; después comentará aspectos significativos del habla ecuatoriana en las coplas, y ciertos rasgos de la sociedad que registran estas.

---

[14] Juan León Mera, *Antología Ecuatoriana, Cantares del pueblo ecuatoriano,* Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892. Las citas de los *Cantares* serán de esta edición y en adelante se pondrá en ellas entre paréntesis la página de la que se las ha tomado precedida de Estudio o de *Cantares,* según sea del caso.

Una obra precursora

El autor muestra su filiación romántica por partida doble en su estudio introductorio a los *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Primero, por su concepción de la poesía como un don inherente a la naturaleza: la poesía es una condición esencial de esta, afirma como punto de partida de sus reflexiones. Segundo, por considerar que el pueblo participa también de ese don, que el pueblo es también en esencia poeta. Entre las características de la poesía popular, pone de relieve el carácter anónimo, su fugaz perdurabilidad, la amplitud y variedad de los temas que aborda, su capacidad para vengarse de las injusticias del poder, para retratar el carácter moral del pueblo y desempeñar la función de crónica y su forma de juzgar el acontecer de actualidad.

La poesía popular se transmite sobre todo por vía oral; la autoría individual, que se halla en el inicio de las coplas, se pierde al integrarse a la recepción y memoria del grupo. Mera observa que, muchas veces, llegan al pueblo versos que proceden de plumas conocidas. Y lo prueba con su testimonio personal:

> Entre nosotros es bastante común oír en los bailes y en las serenatas de los alegres cholos, estrofas de célebres poetas españoles y americanos: mozos de poncho y mujeres de rebozo cantaban no ha muchas noches: «Una misma es nuestra pena,/ en vano el llanto contienes:/

> Tú también como yo tienes/ Desgarrado el corazón». (Estudio, II)

Para Mera, estos versos de José de Espronceda descendieron hacia el pueblo en una fiesta aristocrática, sea porque allí los escucharon algunas personas de estratos populares o porque otras de los altos sectores sociales los repitieron en una diversión popular. Sin embargo, renuncia a bucear en el origen de las coplas, aunque señala que, para discernir su genuino carácter local, el camino más seguro es el examen del lenguaje. Su antología incluye versos tan propios que no serán comprendidos sino dentro del Ecuador, por sus palabras, frases y modismos locales.

Mera destaca la condición efímera de las coplas populares: la vida de estas suele terminar cuando desaparecen las circunstancias que dieron lugar a su nacimiento; lamenta que un gran caudal de poesía se hubiera perdido al no haberse recogido en el pasado, ni en los siglos coloniales ni en el periodo de la Independencia; y se reconoce deudor de Fernán Caballero y de D. Antonio de Trueba en el interés por la poesía popular. (Estudio, IV)

Amores y odios, penas y desdenes constituyen, entre muchos otros, los temas preferidos de los *Cantares.* A la amplitud de las materias tratadas se junta en ellos la tendencia a transformar en leyenda a personajes de diversa y hasta opuesta índole: «cualquier capitán o un

criminal de nota pueden convertirse en héroes en boca de nuestros trovadores de poncho y alpargata», afirma. (Estudio, IV)

Los cantares son clasificados en 23 categorías: versos religiosos, versos sentenciosos y morales, versos sentenciosos con motivos de amor, versos amatorios, versos amatorios tristes, versos tristes de varias clases, celos, desdenes y desprecios, coplas diversas, burlas contra las mujeres con ocasión del amor, el interés, etc., otras burlas a las mujeres con motivo del matrimonio, sátiras y burlas sobre el matrimonio, burlas sobre celos e infidelidades, versos burlescos y despreciativos de varias clases, del baile, del aguardiente y los borrachos, versos contra la mala justicia y los malos jueces, versos contra los murmuradores, versos militares y políticos, mosaico de burlas y de sátiras, versos disparatados, versos quichuas con su respectiva traducción, versos alternados entre quichua y español. ¿De dónde proviene esta clasificación? De acuerdo con el mayor estudioso del folklore ecuatoriano, el brasileño Paulo de Carvalho-Neto,

Mera adoptó para su clasificación el criterio de los Motif-Index, tan de moda en los cancioneros folklóricos de ayer, que seguían así al gran Francisco Rodríguez Marín, representante máximo de esta escuela, con su obra cumbre en el género, *Cantos populares españoles*. (1882-1883)

Sin embargo, no se inspiró directamente en Rodríguez Marín, sino en Fernán Caballero y D. Antonio de Trueba (como habíamos recordado antes) cuyos trabajos sobre la poesía popular en España— escribe Mera— son «tanto y tan justamente apreciados entre nosotros.[15]

La tendencia apologética de Mera se activa en el momento de defender a la Iglesia cuando afirma que a veces se atribuyen al pueblo versos que expresan valores opuestos a las creencias de los ecuatorianos. Trae como ejemplo una cuarteta anticlerical, es decir, de indudables fuentes liberales: «Quisiera ver a Alfaro/ Mandando en Guayaquil/ Y a todo fraile y monja/ de estopa de fusil». (Estudio, IV)

Otra función que atribuye a la poesía popular es la de representar una especie de desquite social: la voz colectiva condena las injusticias, se venga con la burla de las trampas del poder.

Una curiosa paradoja que observa el escritor ambateño es el hecho de que, pese a las generalizadas convicciones católicas del pueblo ecuatoriano, no es tan abundante el número de poesía de ese carácter que ha encontrado para su compilación: la musa es casi estéril en versos de materia religiosa —señala— al menos si se compara con la fertilidad en materia erótica y burlesca.

---

[15] Paulo de Carvalho-Neto, *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, p. 192.

(Estudio, X) Sin embargo, en una adenda a su trabajo rectifica esta opinión: algunos amigos le dieron a conocer versos populares religiosos; por ejemplo, villancicos navideños, algunos de los cuales alternan versos en español con versos en quichua.

La poesía popular traza un cuadro moral del pueblo, y cumple también el papel de crónica y enjuiciamiento del acontecer histórico político y de la vida social: «En nuestros días, casi no hay conmoción política ni guerra ni persona que figure en las revoluciones sin que la musa del pueblo no las tome por su cuenta para ensalzarlas o vituperarlas», observa el autor. (Estudio, XXI)

Las «correcciones»

En la concepción más polémica de su libro entra a operar la tendencia neoclásica del autor, por obra del riguroso apego a las normas y por los afanes pedagógicos y útiles. Ante el consejo de algunos de sus amigos de ser respetuoso de la musa popular, Mera asume una posición opuesta: «Me he dedicado, por el contrario, a no serlo» —confiesa. Y fundamenta su postura:

> Con tal que se conserve puro el espíritu que informa y caracteriza la poesía popular, ¿por qué no ha de corregirse su lenguaje?; ¿en qué se menoscaba, por ejemplo, al quitarle la mezcla de tú con el vos y en sustituir el vení por el ven y el tenís con el tienes? Por otra parte, con una

> colección de versos tomados del pueblo para devolverlos al mismo pueblo, ¿no será posible corregir algún tanto la gramática? Todo cuanto tiende a la enseñanza es bueno y debe practicarse. (Estudio, X)

En realidad, esta es la limitación mayor de la colección de *Cantares*: las «correcciones» para sujetarlos a las normas gramaticales sin haber señalado en cuáles versos hizo las enmiendas.

Es la de Mera una indagación pionera de la poesía popular en el Ecuador y en América Hispana. Pero lo es sin el aparato científico y el rigor del antropólogo ni del moderno lingüista. Ciertamente, resulta a la par, ingenua y pretenciosa la aspiración pedagógica: como los cantares regresarán al pueblo, la mano del escritor cultivado los corregirá con afán de generosa enseñanza en el supuesto camino de regreso a sus fuentes.

Por estas limitaciones de su trabajo, Carvalho-Neto, juzga, a mi parecer de forma parcialmente errada, que las coplas sirven más al conocimiento estético de la poesía popular ecuatoriana que a su conocimiento funcional, sociológico, antropológico. Y esto porque fueron recogidas sin las técnicas preconizadas por las ciencias sociales, incipientes en aquel momento, pero ya observadas, por ejemplo, por un Barbosa Rodríguez en Brasil, contemporáneo de Mera.[16]

---

[16] Carvalho-Neto, *Diccionario*..., p. 293

Podemos anotar otras limitaciones como no haber incorporado algún criterio de orden en la clasificación, ni numerar las cuartetas y, más grave todavía, desoír a su colaborador, amigo y estudioso de la lengua quichua, Luis Cordero, quien le instaba en carta de 30 de agosto de 1884 a «expresar en su obra la procedencia de las coplas que elija en su repertorio».[17]

En relación con las «correcciones», sin embargo, el propio autor se encargó de matizar la rigidez de la pluma preocupada por la norma gramatical:

En tratándose de ciertas palabras que no son castellanas, o de las que siéndolas suenan en el habla popular con peregrina significación, ya es otra cosa: ellas, así como así, pertenecen al no abundante acopio de palabras que el pueblo ha formado para su uso particular, y es preciso respetarlas, mayormente cuando no vulneren las leyes de la gramática que son las que deben conservarse incólumes. (Estudio, X)

Con todo, el talante censor del intelectual conservador y la defensa de sus convicciones católicas dentro del marco de su tiempo le llevan a omitir «un gran número de versos ofensivos a la moral y no pocos con que se ha tratado de lastimar el buen nombre de algunas personas». (Estudio, X) De esta forma nos ha privado sin duda de un caudal de coplas de enorme interés en las que, para decirlo también con sus propias palabras,

[17] Ibid. p. 294.

abundan «obscenidades y frases de repugnante bascosidad». (Estudio, IV)

Pese a todo aquello, Mera muestra su talante superior y de avanzada en relación con su tiempo al justipreciar la poesía popular, que ocupaba hasta entonces un lugar marginal o era ignorada en los estudios literarios. Más aún, expresa, sin desprenderse de algunos prejuicios, su genuina y entrañable admiración por la música y los cantares populares.

> Gran parte de este gusto mío proviene sin duda de haberme criado y educado en el campo: soy chagra: cosa de treinta y seis años he vivido a las orillas del Ambato y en contacto con la parte baja de la ciudad, donde mora la gente de bayeta y alpargata, que no sabe quién fue Rossini ni Mozart, pero que inventa tonadas y canta coplas nuevas todos los días. El pueblo de mi tierra es uno de los más cantores y alegres del Ecuador porque es uno de los más trabajadores. (Estudio, XIII)

Resulta injusto negar todo valor sociológico a los cantares. A pesar de las limitaciones condicionadas por las circunstancias, conservan muchas huellas del talante del lugar y tiempo en los que nacieron.

Lenguaje y sociedad

Algunos de los rasgos del habla ecuatoriana de finales del siglo XIX se pueden detectar en los versos compilados por Mera. Uno de los principales es la presencia del quichua. Aunque fue relativamente corta la dominación inca anterior a la llegada de los conquistadores españoles en lo que hoy es el Ecuador, el imperio procuró imponer su lengua en desmedro de las lenguas de grupos conquistados, muchos de los cuales fueron desarraigados de sus territorios. Pero el quichua se extendió y afianzó más en la conquista, al utilizarse como lengua general para la evangelización indígena.

Al referirse a este tema, Humberto Toscano Mateus, en el estudio más completo que se ha hecho acerca del español en el Ecuador, concluye

> [...] las lenguas indígenas de la Sierra han desaparecido en beneficio del quichua y del español. En la Costa, el español ha desalojado a todas, excepto en los pequeños grupos de Cayapas y Colorados. En el Oriente, además del quichua, que se encuentra en algunos lugares (Napo), quedan también otras lenguas. En la Sierra, el español es la lengua de las ciudades, cantones y pueblos, excepto unos pocos habitados exclusivamente por indios. El quichua es la lengua rural de las haciendas y pequeños caseríos de indios. Deben ser apenas pocas decenas de indios serranos

> que solo entienden quichua; los más entienden o hablan español, más o menos deformado.[18]

En las seis décadas transcurridas entre la anterior inferencia de Toscano (su investigación se realizó en los años cincuenta del siglo pasado) y los días actuales, las realidades han cambiado, tanto por el proceso de urbanización, como por la modernización de las haciendas serranas, las modificaciones en la propiedad agraria, el avance de la educación de los sectores indígenas, la revalorización de su cultura, el desarrollo de sus organizaciones y su participación activa en la vida política nacional. El artículo 2 de la actual Constitución del Ecuador declara:

> El castellano es el idioma oficial del Ecuador; el castellano, el kichwa y el shuar son idiomas oficiales de relación intercultural. Los demás idiomas ancestrales son de uso oficial para los pueblos indígenas en las zonas donde habitan y en los términos que fija la ley. El Estado respetará y estimulará su conservación y uso.[19]

---

[18] Humberto Toscano Mateus, *El español en el Ecuador,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, pp. 26 y 27.

[19] *Constitución 2008*, Publicación Oficial de la Asamblea Constituyente, p. 16.

La convivencia del quichua y el español en diversos grados en la Sierra ha influido en las dos lenguas. En los *Cantares* se halla presente el quichua en varias manifestaciones, tanto léxicas como sintácticas, o en las coplas en las que se alternan versos en las dos lenguas. Veamos unos ejemplos:

«El gallo en el palte/ Ya se ha despertado/ La Virgen se asusta/ El Niño ha llorado». (*Cantares*, 7) «Palte», del quichua «palti», significa gallinero.

«Si tu yuyito fueras/ Y yo ovejita/ Te comiera a bocaditos/ Linda chagrita». «Yuyito» es diminutivo de «yuyo», del quichua «yuyu», una hierba medicinal. «Chagrita» es el diminutivo de «chagra», del quichua «chacra», pequeña porción de terreno. «Chagra» designa a la persona que habita en un espacio urbano, pero no en la capital; también se utiliza por campesino de la Sierra y referido a cosas como de mal gusto.

«¿Para qué, para cuándo/ Guardo mi plata?/ Para cuando me case/ contigo, Ñata.». (*Cantares,* 100) Esta última voz, «Ñata» y su forma masculina, proceden del quichua, «ñatu», chato, de nariz poco prominente.

«El amor dizque es huahuito/ Pero no lo creo yo/ ¡Lindo huahuito que a ñecos/ Medio muerto me dejó!». (*Cantares*, 307) «Huahuito», del quichua «wáwa», niño. La grafía que usa Mera no es aquella con la cual la voz guagua pasó al *Diccionario de la Lengua Española.* «A ñecos» es «a puñetazos», o los golpes que se dan con los nudillos de la mano cerrada.

«Achachay», «arrarray», «atatay» son interjecciones quichuas para expresar respectivamente, la sensación de frío, de calor o de quemadura y de asco o disgusto. Estas voces son muy utilizadas en el habla ecuatoriana. Aparece la primera en los versos populares: «Achachay, aguacerito, / No me vengas a mojar/ Porque soy un pobrecito/ Que no tengo qué mudar» *(Cantares*, 200) En otra cuarteta leemos: «—¿Ya dizque vas a casarte?/ —Dios va a ayudar a esta pobre./ —¡Atatay, con ese fiero!/ —Mas que, pues: al fin es hombre». (*Cantares*, 246) Además del «atatay», en esta copla «fiero» se usa no en el sentido de bravo, sino por feo, y el «mas que» del habla popular que equivale a «aunque» (no importa que sea feo), pues al fin es hombre...

Todos los ejemplos anteriores muestran la incorporación de voces quichuas al español. Sin embargo, Mera recoge también coplas en las cuales se integra un verso en lengua quichua entre los demás en español de la cuarteta. Dos ejemplos en villancicos: «De frío, amor mío,/ Chucchucunguimi/ Y abres los bracitos/ Buscándome a mí». *(Cantares*, 5) «Chucchucunguimi» significa, explica el propio Mera, «estás temblando».

«Esos dos ojitos/ Llamándome están/ Shunguta ricushpa/ cuánto llorarán». (*Cantares*, 5) El verso quichua significa «viendo el corazón».

Los anteriores ejemplos muestran, no solo la mezcla de las dos lenguas en la cual la voz quichua se sujeta a la forma de creación del diminutivo español, sino que

revelan otro rasgo muy acusado del habla ecuatoriana, sobre todo en la Sierra: la profusa utilización del diminutivo.

Centenares de los cantares recogidos por Mera comprenden voces diminutivas. No hay palabra en el habla del Ecuador que no pueda asumir esas formas: no solo los sustantivos y adjetivos, sino los adverbios: aquicito, allacito, cerquita, reciencito, apenitas, casito... El habla oral, antes que la lengua escrita, se caracteriza por este uso.

Transcribiremos algunos otros ejemplos en los versos populares: «Para celosa, mamita;/ Taitico, para aguantar/ No sé cuál será el dechado/ Que yo deba imitar.». (*Cantares,* 71)«Taitico» es el diminutivo de «taita», papá.

«Para la chola, el cholito./ Para señora, el señor. / Váyase, caballerito/ A otra parte con su amor». (*Cantares*, 75) Es la respuesta que da la mujer mestiza a los requerimientos amorosos del caballero que se considera de condición social superior.

> «Dame de tu boquita/ Lo que tú comes/ Como hacen las palomas/ Con los pichones». (*Cantares,* 99)
>
> «Si yo fuera pajarito/ Volando derecho fuera/ Con las alas y el piquito/ Un nido en tu pecho hiciera». (*Cantares*, 113)
>
> «Por lo gordita y bonita/ Eres repollo de col,/Y si te casas conmigo/ Serás mata de frijol». (*Cantares*, 119)

> «Mi garganta no es de palo,/ Ni hechura de carpintero/ Si ustedes quieren que cante/ Denme un traguito primero». (*Cantares*, 280)

¿Tragedia social y cultural?

¿Cómo explicar este sobreabundante uso del diminutivo? Algunas interpretaciones consideran que proviene, en el mundo mestizo, de las raíces indígenas: revelaría una forma insegura, tímida de relación con la realidad, un talante sumiso, a pesar de que la historia da muestras de una serie de rebeliones populares.

El hablante ecuatoriano utiliza muy poco el imperativo. Expresiones como «¡Pásame un vaso de agua!» suenan descorteses y bruscas. Una forma de reducir esa impresión es el uso del diminutivo: «¡Pásame un vasito de agüita!». Otra forma es acudir a un desconcertante gerundio: en lugar de «¡pásame! se emplea «¡dame pasando!».

Un sociólogo e investigador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Felipe Burbano de Lara, considera el uso del diminutivo en el habla ecuatoriana como una tragedia cultural y llama a los educadores a una guerra a muerte contra este uso. Después de contar una experiencia en la inauguración del año escolar en un centro educativo público, en donde el rector se dirige a los padres de familia con el vocativo de «papacitos y mamacitas», Burbano argumenta:

De allí toda la cadena del diminutivo: de los padres a los hijos, entre los padres, entre los hijos, entre las clases sociales, en toda relación social. Personas siempre interpeladas desde una voz que los transforma en algo menos. Se trata de un enraizado modo social, cultural y político de configuración de las identidades, expresado en las formas lingüísticas y discursivas del trato cotidiano. Me gustaría llamar a ese modo disminuido de constitución de los sujetos una tragedia social y cultural que aleja sistemáticamente a la sociedad de una convivencia entre personas adultas, iguales, maduras, autónomas, capaces de afirmarse a sí mismas, democrática. De ese uso social del diminutivo se desprenden, ya en el campo de la política, formas aberrantes de acatamiento y tolerancia a las prácticas autoritarias del poder. Si somos unos disminuidos... Se trata de una manera de constituir las identidades propias de la Sierra ecuatoriana y que viene como herencia de una combinación perversa de arraigados prejuicios étnicos, ligados a la incómoda presencia de lo indígena en nuestra cultura y en nuestra sociedad, a lo que siempre se consideró menos, y un poder pastoral ejercido por la iglesia como contraparte curativa. Esos dos poderes se han inscrito en nuestra cultura serrana y andina para distanciarnos de un trato igualitario y respetuoso entre nosotros.[20]

---

[20] Felipe Burbano de Lara, «La tragedia cultural del diminutivo», *El Universo,* 16-04- 2016.

El juicio del sociólogo parte de un supuesto parcial: asignar al diminutivo una sola función, la de disminuir o reducir a menos algo; pero en realidad no es esa la función más importante en la profusa utilización del diminutivo en el habla ecuatoriana, sino que tiene múltiples valores emocionales, subjetivos: forma de cortesía, señal de cariño y afecto, recurso para suavizar las órdenes y en ocasiones, para la burla y la ironía. Son usos que se deben aquilatar como formas de ser propias del habla local; no constituyen, me parece, una tragedia social ni cultural.

Aunque el gerundio es también de uso muy general, en los *Cantares* no se hallan abundantes muestras. Podemos suponer que para ello actuó el afán corrector de Juan León Mera. Como forma verbal de uso indistinto para tiempo, número y persona, el hablante, sobre todo quien tiene como lengua materna el quichua, echa mano con frecuencia del gerundio. Su uso en el habla popular imita las construcciones del quichua, señala también Humberto Toscano. Transcribe, por ejemplo, la frase quichua «Unguc cahspapish, rishami», cuya traducción literal es, según el mismo autor, «Enfermo estando, también iré» (por «aunque esté enfermo, iré»). Finalmente, el qué haciendo —aclara— es un calco de la expresión quichua ima rurashpa; y el qué diciendo, del ima nishpa.[21]

[21] Toscano, *El español en el Ecuador*, p. 96.

De contagio del quichua es el frecuentísimo «dar haciendo». En el español de la Sierra, el dame haciendo, dame llamando, dame trayendo, dame componiendo y formas parecidas, tienen también la función de suavizar el imperativo. Otras expresiones con gerundio en el que hay quichuismos sintácticos son «mandar sacando» por despedir, echar a la calle; «botar dañando» por hacer daño; «aquí viniendo a saludar» por vengo a saludarle; «dejarás apagando la luz» por apagarás la luz...

Son escasas las cuartetas con el uso del gerundio. Y cuando las hay procuran no romper la norma gramatical, como en la siguiente: «Una almita al purgatorio/ ¡Jesús diciendo bajó;/ Y no se acabó el velorio/cuando Jesús la llevó». (*Cantares*, 4)

En algunos casos, se forman neologismos de voces españolas o estas se usan con un sentido especial, distinto al uso normativo. Por ejemplo, en esta copla:«Mi mujer es adredista/ Y en el río se cayó;/ Afanado por sacarla/ Río arriba me fui yo». (*Cantares*, 231) El adverbio adrede se transforma en el adjetivo «adredista». Adredista tiene el sentido de contradecir de forma intencional, deliberada. Tanto que cuando se cae al río, la mujer va contra la corriente, río arriba.

«Mamita querendona ha sido/ Y ella me enseñó a querer; / Si ella ha querido/ ¿Por qué me ha de

reprender?». (*Cantares*, 96) Querendón, querendona es la persona cariñosa, inclinada a querer.

«Eres bonita y chiquita/ Como un grano de cebada/ Lo que te falta de cuerpo/ te sobra de retobada». Retobada significa caprichosa, testaruda, respondona.

«Un grito desaforado/ Anoche oí que alguien daba;/ Era que a un diablo casado/ Su mujer le puñeteaba». (*Cantares*, 269) «Puñeteaba» por le daba de puñadas.

«Te casaste, ¡caramba!/ Ya te casaste/: ¡Ay ay ay!, linda zamba,/ Ya te fregaste». Este «fregaste» tiene el sentido de arruinarse, vivir una muy mala experiencia.

La compilación de Mera no nos muestra la diversidad regional del habla ecuatoriana. Los versos recogidos son principalmente de la Sierra. Son escasos los cantares de la Costa. He aquí algunos ejemplos: «Vuela rompiendo el agua,/ Canoa mía/ A que hoy mismo lleguemos/ A la Bahía/ Allí me está aguardando/ ¡Huy, qué mamaa!/ Con los brazos abiertos/ Mi enamoraa.» (*Cantares*, 106) Una variante dialectal típica del habla costeña se registra aquí: la supresión de la consonante: qué mamaa por qué mamada, con la acepción, en este caso, de qué dicha, según explica Mera. Y mi enamoraa, por mi enamorada.

«Yo le dije a una montuvia/ Que se dejara querer,/ Y, no sé por qué sería/ No me quiso responder».

(*Cantares*, 106) Montuvia es la campesina de la Costa ecuatoriana.

«Cómprame este pescadito/ Que lo he pescado a la orilla/ Si me lo compras/ Yo te lo doy baratito». (*Cantares*, 113)

Otra peculiaridad ausente en la colección recogida por Mera es la del voseo. En el habla ecuatoriana, como en general en Hispanoamérica, desaparece el plural vosotros: así, si utilizamos el tú en la segunda persona de singular y queremos usar el plural, desechamos el vosotros y usamos el ustedes. Los padres que se dirigen a cada hijo con el tú, si se dirigen a todos optan por el ustedes y no por el vosotros.

En el habla de la Sierra, se utiliza el vos con la segunda persona de singular: vos eres, vos estudias, a diferencia del español utilizado en el Río de la Plata, en donde escuchamos vos sos, vos tenés, etc. En la Costa, se usa indistintamente. He aquí un ejemplo en el que, con seguridad, Mera incorporó una «corrección»: «Pobre mujer del soldado,/ Mucha lástima me dais:/ El se va para la guerra/ Y vos siguiéndole vais». (Cantares, 293) El uso propio tanto en el siglo XIX como en la actualidad, seguiría en los versos pares la forma del voseo: «Mucha lástima me das...» «Y vos siguiéndole vas».

Tejido social y oposiciones

En muchos de los ejemplos que han ilustrado ciertas peculiaridades del habla ecuatoriana se revelan, como pueden apreciarse, rasgos del talante social. Señalaré a continuación algunos de ellos y los ilustraré con otros versos.

De las 23 categorías clasificatorias que utiliza Mera, la mayoría corresponden al ámbito civil, a la esfera más bien individual, privada: matrimonio, celos, burlas, infidelidades, desdenes, el licor y los borrachos... A la esfera pública y colectiva, corresponden los versos contra la mala justicia y los malos jueces, y los versos militares y políticos.

En la primera categoría, las cuartetas critican de forma reiterada la venalidad de los jueces y a la justicia, que indulta a los poderosos y condena a los pobres: «Para el rico que roba harto,/ No hay ley, ni juez, ni prisión;/ Mas si un pobre roba un cuarto,/ Al panóptico ladrón». (*Cantares*, 286) El panóptico había sido recién construido por García Moreno; inauguraron sus celdas algunos de los acusados por el asesinato del mandatario el 6 de agosto de 1875.

En otra copla se lee: «A mí no me han condenado/ Por salteador esta vez/ Sino por no dar al juez/ La mitad de lo robado». *(Cantares*, 286) Y en otra más: «Los jueces, entre nosotros,/ Según dicen las beatas,/ Son inexorables solo/ Con el que no tiene plata». *(Cantares*, 287)

Mera recoge cinco cuartetas que proceden de la crónica judicial de la época. La sociedad se había conmovido por el asesinato de un indígena. Sin embargo, los jueces dejaron libre al criminal. El pueblo se vengó de este y de quienes lo absolvieron. Los versos en memoria del indígena asesinado, se cantaban con una tonada: «A la otra banda del río/ Llamado Culapachán,/ Asparon a puñaladas/ Al pobre de Tacuamán». El poeta narra a su auditorio: «Ya se reunió el Jurado;/ Lo que sucedió verán;/ El muerto quedará muerto/ Y libre Ambrosio Terán». Son muy raras las coplas que reproducen nombres y apellidos. Mera prefirió omitirlos. Después de otra estrofa contra los siete del Jurado, los versos se burlan del tribunal: «De los Jurados de Ambato/ Que me libre Dios bendito:/ Tacuamán quedó fregado/ Y sin castigo el delito.// Por la pila está corriendo/ La sangre de Tacuamán/ Pidiendo justicia al Cielo/ Contra el Ambrosio Terán». (*Cantares,* El Tacuamán, 289) «Aspar a puñaladas», «quedó fregado», «la sangre pidiendo» y «el» antes del nombre propio, en «el Ambrosio Terán», son usos del habla ecuatoriana.

En cuanto a la segunda categoría, versos militares y políticos, la selección no parece tan rica ni significativa en relación con los dramáticos episodios políticos e intervenciones militares a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en el Ecuador.

De la violencia represiva de los quince años de dominio político de García Moreno o de la dictadura de Ignacio de Veintemilla solo hay huellas indirectas. Por ejemplo, las quejas por el destierro, forma frecuente de obligado castigo para los opositores políticos: «Ausentado de mi patria,/ cultivo en tierras ajenas./ Lloro mis acerbos males/Al compás de mis cadenas». (*Cantares*, 197) «Para el triste desterrado/ No hay más que recuerdos tristes/ Para todo gusto es muerto/ Para el pesar solo vive». (*Cantares,* 197) No son tampoco abundantes las coplas con los ecos de las guerras contra los ejércitos vecinos o entre grupos del mismo país: «A la guerra voy con gusto/ Dejando a quien mi alma estima/ Para pelear contra Alfaro/ Que dizque es masón en Lima.»

El poeta no deja de condenar la inestabilidad política de la cual sale siempre mal parado el pueblo: «De tantas revoluciones/ El pueblo nada aprovecha;/ El solo siembra su sangre/ Y otros hacen la cosecha». (*Cantares*, 303) Otra cuarteta ironiza contra las tropas al frente de las cuales se puso la sobrina del dictador Ignacio de Veintemilla y que desplegaron robos y pillaje antes que dedicarse a combatir a los opositores al régimen: «Tiradores del Norte/ De Ña Marieta/ Más tiraron las uñas/ Que la escopeta». *(Cantares*, 302) «Ña Marieta» por Niña Marietta alude a Marietta de Veintemilla, sobrina del gobernante Ignacio de Veintemilla, conocida como la Generalita. Combatió para sostener en el poder a su tío y tuvo una fuerte influencia política.

Las despedidas y nostalgias por la ausencia del soldado que parte hacia el combate son registradas también en las coplas: «Amor, me voy a la guerra/ Con mi valiente escuadrón/ Si no vuelvo, de seguro,/ Tu pobre cholo murió». *(Cantares*, 135) «Cuando doblen las campanas/ No preguntes quién murió/ Sin tu amor, ingrato dueño,/ ¡Quién ha de ser sino yo!». (*Cantares,* 160)

Los versos exaltan el valor del soldado raso y se burlan de la poca valentía de jefes y oficiales: «Aunque haya mucha matanza /No saben correr los cholos,/ Y en la pelea se quedan/ Dando candela ellos solos». (*Cantares*, 294) Por el contrario: «En el plin plin de las balas/ Mi coronel se murió/ Pero al toque de las dianas/ Glorioso resucitó». (*Cantares*, 235) En otra copla, el poeta continúa en son de burla contra un militar del Azuay, provincia interandina al Sur: «Es tanta la valentía/ De mi coronel Pesántez/ Que ha destrozado a balazos/ Todas las peras de Paute». (*Cantares*, 297) Y en otra, interpela al oficial: «Dígame, mi coronel/ Ya que usted es tan bragado, ¿Por qué ha corrido de Quero/ Como si fuera venado?». Quero es un cantón de la provincia de Tungurahua. «Bragado» en el habla ecuatoriana tiene la acepción de persona muy valiente, intrépida.

Los *Cantares* muestran una sociedad patriarcal donde campea el machismo y se percibe tensiones entre ricos y pobres, blancos, indígenas y mestizos, y una marcada estratificación social en la que aparecen los prejuicios racistas.

El papel social de la mujer es reducido a la cocina y las faenas domésticas, no tiene participación política, se halla subordinada a la voluntad del hombre, su aspiración mayor es el matrimonio. «Tanto garbo y tanto dengue/ ¿En que vendrá a parar/ Cuando te mande el marido/ Hilvanar o cocinar?» *(Cantares*, 71)

> Una mujer y una liebre/ Apostaron a correr;/
> Y como el premio era un hombre/ Se lo llevó la mujer. (*Cantares*, 244)

Algunos versos se refieren a la infidelidad femenina, otros reiteran las ironías tópicas acerca de las suegras, otros más exaltan las facultades conquistadoras del macho, del varón. He aquí algunos ejemplos que ilustran lo afirmado: «—¿Por qué a usted no se parecen/ Sus hijos don Baltasar?/ —Señor, ellos tienen madre/Que le podrá contestar». (*Cantares*, 252) «Una viuda a otra decía:/ No soy tonta con vos./ Temiendo verme en apuros/ Con tiempo me hice dos». (*Cantares* 250)

Las burlas contra la suegra son frecuentes: «Yo te quisiera querer/ Y tu madre no me deja/ ¡En qué no se ha de meter/ El demonio de la vieja». (*Cantares,* 238) «Mi suegra vive rabiando/ Porque me tiene por yerno/ Y yo tengo con la vieja/ Anticipado el infierno». (*Cantares*, 273) «Si la suegra está en la gloria/ Debe ser prudente el yerno:/ Tome más bien pasaporte/ Para largarse al infierno». (*Cantares*, 273)

Las actitudes machistas se reflejan en numerosas cuartetas: «Las niñas son desdeñosas/ Las de veinte, más tratables; las de treinta, cariñosas/ Las viejas, abominables». (*Cantares*, 231) «El rey Salomón tenía/ Las mujeres por centenas;/ Yo a una sola aguanto apenas/ El con tantas, ¿qué sería?» (*Cantares*, 232) «Cuando me dejó la propia/ No tuve ninguna pena/ Menos la podré tener/ Si la prestada me deja». *(Cantares* 218) «Padre mío yo me acuso/Aunque es venial mi pecado/ Que como entre hombres es uso/ Cien mujeres he engañado». *(Cantares*, 309)

El eje más común de tensión con motivo del amor y del matrimonio es el de la oposición entre ricos y pobres. La mujer mestiza y pobre responde a las pretensiones conquistadoras del hombre adinerado: «No piense que con su plata/ Ha de conseguir mi amor;/ Pues aunque soy chola y pobre,/ Yo también tengo mi honor». La pobreza, en algunos casos, es motivo de rechazo y desprecio: «Todas las cholas de Cuenca/ Son como el alacrán/ Cuando ven a un hombre pobre/Alzan el rabo y se van». (*Cantares* 236). Con la riqueza, por el contrario, se disimula hasta la escasa belleza: «No te afanes bagrecita,/ Soltera no has de quedar/ Como tu plata es bonita/ Novios no te han de faltar» (*Cantares,* 237) El bagre es un pescado; en este caso se lo utiliza en la acepción de persona fea. La plata puede salvar distancias para el matrimonio entre un joven y una mujer de edad. «El chiquillo se ha casado/ Al fin con mama abuelita/

¡Lo que tiene ser pelado!/ Lo que puede la platita». *(Cantares,* 238)

No faltan los prejuicios de racismo en las coplas: «Me enamoré con una linda negra/ Y con ella me casé/ Pues dentro del cuerpo negro/ Una alma blanca encontré». (*Cantares*, 74) «No piense la señorita/ Que solo el blanco merece/ Cuando Dios manda sus luces/ Para todos amanece». (*Cantares,* 219)

Aunque en los versos sentenciosos y morales o en los versos tristes, se sugiere la experiencia fugaz de la vida, la visión del mundo como un valle de lágrimas, en muchas coplas se siente la alegría vital del pueblo, el disfrute de los bienes terrestres. En esta copla, por ejemplo, se exaltan los alimentos locales: «En esta vida cariucho/ En la otra, papas enteras/ En el purgatorio, chicha./ Y en el cielo, ¡qué mistelas!» (*Cantares* 281) El cariucho es una voz quichua que significa «ají macho». Es un guiso tradicional con papas y carne en salsa de maní y ají, que se sirve con una porción de arroz.

El aficionado a la copa, se escapa del paraíso porque no se vende allí aguardiente: «Fabarita se fue al cielo/ Y no hallando estanquillo/ Dijo: ¡No es esta la gloria!/ Y se huyó por un portillo». (*Cantares* 293)

Poesia culinaria

Entre 1880 y 1890, Juan León Mera escribió numerosísimas crónicas y comentarios que vieron la luz en diversas revistas. Estos años son los de su mayor madurez como escritor. En 1903, nueve años después de la muerte del escritor ambateño, Trajano Mera, su hijo, seleccionó 19 de aquellos artículos y los publicó en un libro bajo el título de *Tijeretazos y plumadas, artículos humorísticos.*[22] Un Juan León Mera poco conocido aparece en esas páginas, a medio camino entre la crónica y el comentario periodístico, el cuadro de costumbres y el cuento, que confirman sus cualidades como narrador, su gran dominio del arte del lenguaje, sus aproximaciones al habla local, la vocación pedagógica de su pluma y su aguda capacidad para la sátira y la ironía.[23]

---

[22] Juan León Mera, *Tijeretazos y plumadas, artículos humorísticos*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé, 1903.

[23] Cfr. Diego Araujo Sánchez, «Tijeretazos y plumadas, un Juan León Mera desconocido», en Academia Ecuatoriana de la Lengua, *Memorias*, No. 75, Quito, junio de 2016.

«Poesía culinaria» es el penúltimo de los artículos que aparece en ese libro y que constituye el objeto de la glosa que desarrollaré a continuación.

La voz de un narrador-comentarista, personaje de papel que asume el punto de vista del autor de carne y hueso, anuncia el título de su crónica. Y un interlocutor anónimo —que asume el punto de vista de un lector— se lo objeta por disparatado, puesto que, en su opinión, no hay posibilidad de conciliación entre el elevado contenido de la poesía y el de la ruda materialidad de cocinar y de satisfacer las apetencias del estómago. «En materia de fogón y de parrillas, de caldos, asados y pasteles, y de llenar la tripa con manjares sabrosos ó no, es imposible que pueda haber poesía»,[24] argumenta. La réplica echa mano del banquete de los dioses como prueba incontrovertible: los inmortales del Olimpo comían y bebían a sus anchas y disfrutaban de la ambrosía y el néctar, todo lo cual fue cantado por los poetas de la antigüedad clásica. Gracias al progreso, argumenta también la misma voz del narrador-comentarista, contamos con mayores delicias que néctares y ambrosías, así que «las Musas no se desdeñan de bajar a la cocina». Y no solo eso, sino que en ese bajar a la cocina «se halla más gaya ciencia que en la mayor parte de libros, folletos y periódicos que, rebosantes de líneas truncas (versos por otro nombre), nos regalan las prensas americanas»,[25]

[24] Mera, *Tijeretazos y plumadas*, p. 223.

[25] Juan León Mera, «Poesía culinaria», en *Tijeretazos y plumadas*, p. 224.

añade. La gaya ciencia es el arte de la poesía. Con aquello de «líneas truncas» (versos por otro nombre) Mera se burla de la versificación de las nuevas generaciones de poetas, que se liberan de las rigideces de la métrica neoclásica gracias a la flexibilización del verso a la que contribuyó el modernismo. El autor da otra vuelta de tuerca a la ironía, cuando conjetura una explicación del porqué de la ramplonería que, a su juicio, caracteriza a la más reciente poesía: las Musas, ocupadas de sazonar potajes, no han tenido tiempo de brindar la necesaria ayuda a los poetas.

El autor aclara que el objetivo de su artículo no es explicar las recetas de la cocina. Resultará pues ilustrativo, leer el artículo de Mera a la luz de una obra con recetas de cocina. Me serviré del primer libro de esta materia que se edita en Quito hacia mediados del siglo XIX, el *Manual de la cocinera, repostero, pastelero, confitero y botillero con el método para trinchar y servir toda clase de viandas, y la cortesanía y la urbanidad que se deben observar en la mesa*, obra escrita con vista del manual francés sobre la práctica culinaria de este país. El autor es Juan Pablo Sanz, un quiteño no solo amante de la cocina, sino dibujante, fotógrafo, restaurador y, sobre todo, arquitecto, que nació en 1819, 14 años antes de Mera, y murió en 1897, tres años después del autor de *Cumandá*. No trae el libro de Sanz el año de edición. Una muy bonita publicación moderna, la primera del Fonsal en 2010, exhibe en la portada el año de 1882. No obstante, en el prólogo

de esa misma edición, el historiador Fernando Jurado afirma que es imposible que se hubiera editado el libro de Sanz en ese año puesto que el dueño de la imprenta en la que se publicó el libro, Vicente Valencia, falleció en 1857 y la imprenta solo manejaron unos años más sus herederos. Jurado señala 1852 o «muy poco tiempo después»[26] como el posible año de aparición de la obra. Sea de ello lo que fuere, no hay duda de que el *Manual de la cocinera* es una obra representativa de las prácticas gastronómicas del país en la segunda mitad del siglo XIX, es decir también de los años cuando el autor ambateño escribió sus artículos de *Tijeretazos y plumadas.*

Regresemos a la poesía gastronómica. El autor afirmó antes que hay Musas cocineras; bien puede escribir también después que hay cocineras que están a la par que ellas y con justicia «pueden ocupar un puesto en el Parnaso. Y también hay cocineros que son unos Homeros y Virgilios, Dantes y Tasos, y Lamartines y Hugos y Campoamores y Arces».[27]

Los gustos clásicos y románticos del propio Mera se reflejan en esta observación humorística. El acercamiento entre las dos realidades, poesía y cocina, le permite ahondar en la ironía. Así escribe:

---

[26] Fernando Jurado, «Un gran vecino: Juan Pablo Sanz, de la cocina a la arquitectura», en Juan Pablo Sanz, *Manual de la Cocinera*, Quito, Primera Edición del Fonsal, junio de 2010.

[27] Mera, «Poesía culinaria», p. 225.

> Esto no quiere decir que escaseen en el mundo poetas cocineros, ó cocineros que aspiran a poetas, de paladares bastante desdichados, que no pueden distinguir la sal del dulce, la manteca del agua, ni lo picante de lo insípido, y que sazonan unos platos... ¡Jesús qué platos! ni los versos de... Pero ¡hundíos en el tintero, nombres propios de tantos estimables condimentadores de pucheros poéticos! [28]

La crítica a los poetas asume el ropaje de una caricatura. El cuidadoso académico y purista acude al neologismo para ello: «estimables *condimentadores* de pucheros poéticos».

Una corta digresión lleva después al autor a una exaltación irónica de la libertad, como pulla contra el liberalismo. No existe culpa desde que se conocen todos los derechos y hay libertad para todo, comenta Mera. Por eso, en tono sarcástico, llama a ejercer utilitariamente esa libertad:

> el que prefiere el pan bazo al bizcochuelo, cómasele; el que guste más de una copla de ciego que de un poema de Núñez de Arce, tráguesela; el que se casa con una tía cara de nuez, menospreciando a una muchacha de quince

[28] Mera, «Poesía culinaria», p. 225.

> con cara de rosa, chúpesela. Todos hacen perfectamente en seguir su gusto ó en perseguir su conveniencia.29

¿Qué es el pan bazo? En el *Diccionario de Autoridades* de 1726, se lee: «Pan bazo: Se llama el que no es de flor de harína, ó de harína sola, sino el de tercéra suerte, y que tiene el colór moréno». Es decir, el autor contrasta un tipo de pan «de tercera suerte» con el sabroso bizcochuelo de primera suerte, cuya generosísima preparación describe Juan Pablo Sanz, en su *Manual de la cocinera* en estos términos:

> se baten catorce huevos i cuatro yemas con la mano hasta que empiece a blanquear, cuidando que la paila en que se bate esté sentada sobre ceniza caliente; se añade una libra de polvo de azúcar sumamente seco i se sigue batiendo. El horno se deberá encender desde que se bate el huevo i se conoce hallarse en buen estado, cuando lentamente dora el afrecho que se coloca en él para saber si está a punto. Se acerca el batido a la puerta del horno i se mezcla con una libra de almidón de patata, cuidadosamente seco y pasado por tamiz; se pone inmediatamente en un pozuelo en las cajetas de papel, sin rellenarlas, para que tenga campo de elevarse el

[29] Mera, «Poesía culinaria», p. 226.

> viscochuelo. Se pone en la pala i se introduce al horno, en el que se conservan hasta que doren, se sacan y se riega encima azúcar.[30]

Con 14 huevos y tres yemas, el esponjoso y delicado bizcochuelo se halla a sideral distancia del pan bazo.

Las otras comparaciones de Mera asocian dos tipos de poesía, las coplas de ciego y un poema de Núñez de Arce. De las primeras dice el *Diccionario de Autoridades* «que son baxas y malas, como lo son ordinariamente las que venden y cantan los ciegos por las calles». La otra comparación es la de dos tipos de mujeres: la primera, «una tía cara de nuez», es decir, arrugada, envejecida, y la segunda la de una quinceañera con fresco rostro de rosa. Estas comparaciones acercan la cocina, la poesía y la belleza o la falta de ella.

Mera regresa a su tema de poesía gastronómica, aunque puntualiza a su interlocutor que no hablará de la labor culinario-poética, sino de «poemas acabados, de ediciones hechas y perfectas y en estado de clavarles el diente».[31] ¿Cuáles son esos platos-poemas acabados-preferidos por el paladar del autor ambateño y en estado de clavarles el diente? Los potajes mencionados son un caldo, la sopa, el lomo relleno, la morcilla, el

---

[30] Juan Pablo Sanz, *Manual de la cocinera, pastelero, confitero y botellero,* Quito, FONSAL, junio de 2010, p. 208.

[31] Mera, «Poesía culinaria», p. 225.

beefsteak, las verduras, los encurtidos, las empanadas de viento, los huevos tibios, las pastas, compotas, cremas y sorbetes. Y en el variopinto recuento gastronómico no faltan los licores para acompañar un menú.

Expondré a continuación breves comentarios a las comparaciones culinarias que propone el autor. Para él, «un caldo gordo, bien sazonado, oloroso y caliente, vale tanto o más que la introducción de El Diablo Mundo».[32] Este es un poema de José de Espronceda, que quedó inconcluso con la muerte del poeta romántico. Los críticos explican que la obra de Espronceda se inspira en el *Fausto* de Goethe y en *Cándido* de Voltaire.

El caldo gordo, bien sazonado, oloroso y caliente —comenta el narrador— vale tanto o más que solo la introducción del poema. De otro lado ¿qué cualidades asigna al caldo Juan Pablo Sanz en el *Manual de la cocinera*?

> [...] Las principales cualidades de un buen caldo residen en la vaca, que debe elejirse (sic) fresca y reciente, prefiriendo las carnes de la chueca, la pierna, los cuartos traseros, particularmente sus extremidades, el pecho y el bajo lomo, para que salga excelente; y cuando se quiera, puede también añadirse cualquier otra clase de carnes sustanciosas y agradables...[33]

[32] Mera, «Poesía culinaria», p. 225.

[33] Sanz, *Manual de la cocinera*, p. 28.

Un caldo gordo es un caldo enjundioso, nutritivo. La chueca es el «hueso que juega con otros en algunas coyunturas, como en la rodilla o el anca», según una de las acepciones que trae una ficha de 1843 en el *Nuevo diccionario histórico del español*.

La sopa es comparada con el verso más popular, «un romance octosilábico hecho y derecho». «Pero, eso sí, á no haber habido tino para echarle la sal y la manteca, esta poesía apenas estaría buena para los pajes de las Musas»,[34] satiriza Mera.

En la Comisión de Lexicografía de la Academia Ecuatoriana de la Lengua me enteré por Julio Pazos de la diferencia entre caldo y sopa. Mi ignorancia culinaria no la discernía. Primero examinaré, para dar razón a la explicación de Julio Pazos, las principales acepciones de sopa que trae el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* en su edición de 1869, es decir, las acepciones que conocían sin duda Mera, en sus artículos humorísticos, y Sanz en su libro de cocina. «SOPA f. Pedazo de pan empapado en cualquier licor// El plato compuesto de pan, arroz ú otra sustancia farinácea y caldo de la olla// La comida que dan a los pobres en los conventos, por ser la mayor parte de ella de pan». El denominador común de esas tres acepciones es el pan como componente de la sopa.

Diré también que ese elemento común aparece en las múltiples y variadas recetas de sopas que trae el *Manual*

[34] Mera, «Poesía culinaria», p. 225.

de la cocinera de Sanz: «sopa costrada, sopa de coles, sopa de calabaza, sopa de lechugas, sopa de cebolla, sopa de leche, sopa de pescados, sopa á la tortuga, sopa de fideos con carne, á la francesa, sopa de pan, sopa á la campesina, sopa á la peruana, sopa de alberjas, sopa de lentejas, sopa de pan a la polk, sopa de arroz, sopa en vino. En ninguna de ellas se halla ausente el pan o una sustancia farinácea».[35] Es decir, en rigor, la sopa tiene siempre este ingrediente y en ello radica la diferencia con el caldo.

Al lomo relleno, «con aceitunas, pasas y más adminículos» equipara Mera con un poema heroico de Homero o de Virgilio. Y «la morcilla, ´gran señora digna de veneración´, en el decir del juicioso y venerable Baltasar del Alcázar, es tragedia que no desdeñarían Esquilo ni Sófocles, si no para darla al teatro, sí para regalarla a su vientre», escribe el autor.[36] Baltasar del Alcázar fue un poeta sevillano del Siglo de Oro español, muy poco conocido. La primera edición de su obra solo se hizo en 1910. El escritor ambateño, sin embargo, gracias a su amplísima curiosidad intelectual, conocía a este poeta relativamente ignorado por la crítica.

La sangre induce sin duda a Mera a asociar la morcilla a la tragedia. Pero hay algo más, dentro del código de humor e ironía que maneja el autor. La descripción

[35] Sanz, *Manual de la cocinera*, pp. 28 a 39.

[36] Mera, «Poesía culinaria», p. 227.

en el *Manual de la cocinera* de los ingredientes para preparar una morcilla me parece que da luces para esta asociación:

> Se cortan cebollas á pedazos, se pasan por manteca ó pella derretida (el *Diccionario de Autoridades* define a la pella como «la manteca de puerco como se quita del»); pero no de modo que tomen color: se pican con ellas una libra de pella por cada azumbre de sangre, mezclándolo todo, i añadiendo yerbas finas picadas menudamente, sal, especias i nata. Con esta mezcla se llenarán los intestinos, habiéndolos antes limpiado bien, por medio de un embudo; se atarán por una extremidad, i se llenarán antes de poner la atadura, teniendo cuidado de no hacerla demasiado larga...: se cocerá en agua templada hasta que al picar con un alfiler no salga ya la sangre... Se ponen en parrillas o en el asador para asarlas i servirse, acompañando azúcar en polvo, naranjas agrias, patatas enteras cocidas, elijiendo (sic) para esto las grandes i una salsa blanca. Esta es una preparación extremadamente indijesta (sic), aunque mui (sic) apetitosa; pues que sin las especias i otras sustancias que se mezclan en la sangre del animal, no pudiera comerse de manera alguna.[37]

[37] Sanz, *Manual de la cocinera*, p. 90.

Creo que aquello de preparación indigesta, aunque muy apetitosa, y de las especias y otras sustancias que se mezclan en la sangre del animal para poderla comer, justifican a plenitud la categoría de tragedia que asigna Mera a la morcilla, «gran señora, digna de veneración».

Las delicias que siguen son del *beefsteak,* que «suculento, riquísimo, huele y sabe á Lord Byron: es un Child Harolt perfecto»,[38] escribe Mera. Juan Pablo Sanz da esta receta para la preparación:

> Para este aderezo inglés se corta la hebra en rebanadas un poco gruesas i al través o mucho mejor la hebra interior de la segunda presa de un lomo; se machaca i pone en adobo con aceite i vinagre i con un poco de sal molida: se asa en parillas á un fuego activo, se mezcla aparte manteca fresca, sal, perejil, mui picado i zumo de limón, colocando el trozo asado en esta salsa, advirtiendo que el plato debe calentarse antes. Se adorna también el *beefsteak* con patatas, plátanos i otras raíces fritas.[39]

Regresemos a Mera. El autor pondera después las fuentes de lechugas y de coliflor y otras provocativas verduras, y las asocia a la poesía eglógica en la que

[38] Mera, «Poesía culinaria», p. 227.

[39] Juan Pablo Sanz, *Manual de la cocinera*, p. 78.

—comenta— se recrearían Virgilio y Garcilaso. Exalta a continuación un bote de encurtidos y los relaciona con los epigramas. Y menciona de inmediato un potaje más cercano a la tierra chica para incorporar otra burla contra la literatura más reciente:

> Estas empanaditas que llaman de viento, ¿no son dechados de la poesía á la moda, con que se engalanan muchos periódicos? Ahí se están en la Sección de Literatura que tienen a guisa de sombrero Perlas de éter valeriánico y de botines la Emulsión de Scott. ¡Qué excelente idea! Junto a una literatura que puede ocasionar indigestión y flatos, las medicinas para esos achaques. [40]

No estoy seguro de que la Emulsión de Scott, que todavía se vende en nuestros días como suplemento vitamínico y es sobre todo aceite de hígado de bacalao, sea buen remedio para los gases intestinales o flatos, ni tampoco que tengan ese efecto las Perlas de éter valeriánico. Sé que la valeriana actúa como sedante y relaja el sistema nervioso, por lo que se suele recomendar a personas con trastornos del sueño, o para aliviar el estrés y la ansiedad. A lo mejor ayude a la ansiedad intestinal. En fin, dos curiosidades para una consulta médica antes que culinaria.

---

[40] Ibid.

Después sigue la burla en la comparación de los huevos tibios con los sonetos: «En este género de poesía las gallinas se lucen y tienen razón de alborotar el corral con su cacareo», escribe el bromista de Mera.[41]

Les toca luego el turno a los dulces, pastas, compotas, cremas y sorbetes. Estos dan ocasión para que el autor se burle de los excesos sentimentales y lo almibarado de las efusiones románticas.

> Poesía, señor mío, llámalos por su nombre: odas amatorias, epitalamios, versos para días de días: ¡cuánta dulzura! ¡cuánto sentimentalismo! ¿Qué no? Pues échate un bocado de cada pieza y verás como te saben á Lamartine y Víctor Hugo, siquiera no sea en los temas del estro, á lo menos en la intención del pastelero, que quiso hacerlo todo almibarado y sabroso, aunque fuese con peligro de hacerlo dulzón y empalagoso. [42]

Finalmente, no pueden faltar en esta muestra gastronómica los licores, y casi todos nos remiten a su denominación de origen: el vino de Burdeos o el famoso de la Rioja, el Jerez o «ese Champagne que hace saltar el corcho cuatro metros al impulso de sus gases, alias

[41] Ibid.

[42] Mera, «Poesía culinaria», p. 228.

inspiración» y al cual equipara «con un canto patriótico que pide la lira de Tirteo o de un Quintana», [43] para utilizar palabras del mismo autor. Cierra su artículo con la evocación de licores dulces: el ajeno kirch de cerezas, al que compara con una sátira en verso libre, y las caseras mistelas, a las cuales asocia con fábulas inocentes destinadas a los niños.

El artículo concluye con una crítica a las influencias de otras literaturas: reprocha, sobre todo a la poesía culinaria francesa haber «invadido la América española más de lo necesario».[44] En la segunda mitad del siglo XIX, esa influencia se hallaba en ebullición para el movimiento modernista que innovaría profundamente el verso castellano y ante el cual el talante conservador de Juan León Mera reaccionaba con el humor y la burla.

La conclusión de todo el desarrollo de este artículo salta a la vista y es incontrovertible: «Sea de esto lo que fuese —le dice a su interlocutor—: ven, pues á negarme que hay poesía culinaria y mesas que son Parnasos».[45]

Termina el artículo de Mera con otra ironía al establecer que la diferencia entre la poesía común y la poesía de carnes y tortas radica en su paradójica aplicación práctica: «la primera suele ser siempre obra de hambreados

---

[43] Ibid.

[44] Mera, «Poesía culinaria», p. 229.

[45] Ibid.

y desnudos para el gusto y deleite de los repletos y bien vestidos». Y propone un dilema en el diálogo final:

> —Tú, dime francamente, ¿á cual de las dos te quedas, á la poesía cocinada ó á la cantada, á la que se encierra en un libro?
>
> —¿Y tú?
>
> —¿Yo? Pues, hombre, ese gusto depende del estado de las tripas, antes que del estado del ánimo y la cabeza; y sospecho que lo mismo que sucede contigo y con todo el mundo.[46]

[46] Mera, «Poesía culinaria», p. 230.

Un sorprendente libro de Miguel Valverde

Miguel Valverde (1852-1920) es un personaje notable de múltiples facetas. Periodista y político combativo; militar, diplomático y empresario (viaja por negocios a La Habana y Nueva York, adquiere una pesquería de perlas en Costa Rica, invierte en imprentas movido por la aspiración de crear un gran diario en el Ecuador); es también médico, funcionario público, poeta, dramaturgo, narrador y estudioso de los conflictos limítrofes. Tiene una vida llena de diversas aventuras: desde peligrosos y audaces lances en la lucha política, hasta variopintas conquistas amorosas en algunas de la cuales pasa por una especie de elegante Marqués de Bradomín. Por su desafiante descreimiento religioso, sus convicciones ideológicas y su talante ilustrado, se ubica en las antípodas del conservadorismo y se convierte en figura descollante del liberalismo radical, a favor del cual organiza, desde muy joven, grupos y círculos de avanzada.

Sin embargo, la figura de Miguel Valverde ha caído en el olvido. La desmemoria caracteriza a la sociedad

nacional. Tanto más cuanto de por medio se hallan personajes controvertidos y polémicos como este insigne guayaquileño. Su libro *Las anécdotas de mi vida*, publicado en 1919 en Grottaferrata, Italia, es un documento clave para comprender una amplia etapa de su biografía. La obra fue escrita a instancias de Gonzalo Zaldumbide: en una reunión con Valverde en París, cuando había llegado de Estocolmo e iba como cónsul a Roma, tras escucharle narrar de viva voz algunos de los episodios que había vivido, le sugirió que los recogiera en un libro.

Las anécdotas de mi vida es una obra de enorme interés; algunos capítulos pueden con méritos seleccionarse entre los relatos decimonónicos más apasionantes de aventuras; y todos describen el periplo vital de Valverde y esbozan, a la par, características de la sociedad y su tiempo.

Gonzalo Zaldumbide escribe en el Prefacio de este libro:

> Es la mejor novela por lo vivida. Pasajes hay en esta autobiografía que de inventados parecerían inverosímiles. De inventados, no despertarían quizá interés ni emoción. Pero la fuerza de lo vivido sobre lo soñado, la patética fuerza de la realidad, se impone y obra. Aquí va transmitida casi intacta y sola, sin más arte que el sencillo y eficaz de la claridad, sin más aliño que

> el de evitar las redundancias y suplir con frases correctas las elipsis gesticulantes de una animada conversación. Y al ser contadas, estas cosas extraordinarias, en este tono de conversación, nada pierden de su poder impresionante. Muy al contrario. Pruébalo la emoción contenida y grave con que se lee, por ejemplo, esa cosa horrenda, relatada sin ningún énfasis, en los capítulos últimos.[47]

Solo las páginas iniciales bajo el título de «El palacio de los sueños»[48] se apartan absolutamente de esta acertada caracterización, pues eligen los senderos de una artificiosa prosa modernista, a gran distancia del diáfano lenguaje de la crónica y del relato testimonial que predominan en el resto de la obra.

Las experiencias políticas medulares de las que el autor da cuenta en este libro son dos: la primera, el destierro que sufre junto con Federico Proaño por orden de Gabriel García Moreno y, la segunda, el enfrentamiento con el dictador Ignacio de Veintemilla. Entre aquellos dos grandes núcleos testimoniales se disponen, en un orden relativamente cronológico, una serie de episodios de la vida del autor: desde sus

---

[47] Gonzalo Zaldumbide, Prefacio, en Miguel Valverde, *Las anécdotas de mi vida*, libros primero y segundo, Grottaferrata, Tipografía Italo-Orientales, 1919, XXVII.

[48] Miguel Valverde, *Las anécdotas de mi vida,* pp. 1 a 6.

primeros recuerdos cuando aprende a leer a los cuatro años de edad, hasta los últimos con el criminal abuso inferido por Ignacio de Veintemilla contra un Valverde encerrado en una mazmorra en Guayaquil cuando, en julio de 1883, las tropas de los Restauradores se hallan a las puertas de liberar al país de la inhumana férula del dictador.

La proscripción

La publicación de una correspondencia anónima en el número 54 de *La Nueva Era,* periódico contra la reelección de García Moreno como presidente de la República, provocó la reacción iracunda del mandatario. La misiva fue acusada de sediciosa, y Valverde, junto a su compañero en la redacción Federico Proaño, conducido a la cárcel. El periódico siguió publicándose unos números más, antes de desaparecer. Las instancias judiciales declararon que la acusación oficial carecía de fundamento y ordenaron la excarcelación de los periodistas. Sin embargo, García Moreno ordenó que los trasladaran presos a Quito. Al salir de Guayaquil, una multitud los despidió. Se escuchaban solo comentarios iracundos contra el mandatario. En la Capital, el jefe de la Policía les anunció primero que alcanzarían la libertad si revelaban el nombre del autor del escrito anónimo; ante la negativa, les dijo después que Su Excelencia se mostraba magnánimo y ordenaría que se marcharan de la cárcel si firmaban un documento con el compromiso

de no escribir sobre temas políticos; finalmente, solo les pidió que suscribieran una solicitud de libertad. Ante los sucesivos y firmes rechazos, les comunicó la orden presidencial de destierro al Perú. Salieron proscritos el 15 de febrero de 1875 con una escolta de nueve soldados y diez indígenas orientales.

Durante la primera jornada hasta llegar a Papallacta, Valverde y Proaño siguieron las trochas provisionales abiertas por los indígenas para los ocasionales viajeros. Ya en Archidona, los periodistas conocieron al prefecto de las misiones jesuitas en la región amazónica. Fueron acogidos por él con un suculento almuerzo, pero también vivieron la ingrata experiencia de conocer los instrumentos de castigo concebidos por el prefecto como primeros medios de «civilización» para someter a los indígenas. Los soldados dejarían a los desterrados en Callaposa, último sitio reconocido como dentro del territorio nacional y cuyos pobladores, poco tiempo atrás, habían sido exterminados por una epidemia de viruela. El abandono en ese lugar equivalía a una condena a muerte. «Entonces sería preferible que fusilaran aquí mismo a los presos antes que llevarlos a una muerte segura y desesperada»,[49] llegó a decir con sorna el misionero jesuita al jefe de la escolta de soldados.

Entre las penalidades y experiencias que soportaron, Valverde relata las caminatas por la selva, en medio del

[49] Miguel Valverde, *Las anécdotas de mi vida*, p. 122.

lodo y las lluvias repentinas e interminables, la navegación por los ríos torrentosos, el contacto con un grupo de indígenas desnudos que tenía cautiva a una jovencita de otra etnia enemiga, la forma como se salvaron de la muerte después de quedar abandonados e inermes en el último lugar reconocido entonces como ecuatoriano, cerca de la confluencia del río Mazán con el Napo, y todas las aventuras ulteriores en la ruta por el Amazonas hacia Iquitos, en donde la logia masónica había promovido una colecta de dinero para auxiliar a los desterrados. Luego pasaron por la cascada de Pumayacu y por Moyobamba y Chachapoyas, y recorrieron un largo e intrincado trayecto hasta llegar a Lima el 4 de julio. Habían sobrevivido durante ciento setenta y seis días a un viaje infernal en el que otros desterrados perdieron sus vidas.

Pesadilla

El segundo núcleo testimonial con el que se cierra la obra de Valverde es el enfrentamiento con Ignacio de Veintemilla. Después de la muerte de García Moreno, Valverde había apoyado a Antonio Borrero, pero muy pronto se decepcionó de este presidente porque se negó, como pretendían los liberales, a convocar a una Constituyente para reformar la Constitución garciana de 1869. Valverde apoyó el golpe de Estado al frente del cual se puso Veintemilla. No obstante, pronto se

arrepintió de haber colaborado con esta aventura dictatorial que tantos males trajo al país. La oposición a Veintemilla le llevó una vez más al destierro. Entonces se unió a las fuerzas de Alfaro que integraron, con grupos conservadores, el movimiento de la Restauración.

Junto a Eloy Alfaro y sus soldados atacó al ejército leal al gobierno de Veintemilla y, derrotado, se vio obligado a retirarse. En una precaria situación de salud, fue perseguido y se salvó cuando se hallaba al borde de caer prisionero, ocultándose bajo el cuerpo de una voluminosa señora que fingió hallarse delicada de salud mientras los soldados buscaban al fugitivo en las habitaciones de la dama. Cuando había planificado tomar un barco para salir hacia Lima, una imprudencia le llevó a ser reconocido y tomado prisionero. Conducido a Guayaquil, fue sometido a prisión en condiciones de extrema dureza. Veintemilla fue hasta la cárcel en donde se hallaba encadenado y lo amenazó de muerte. Le reclamó con iracundia por un escrito que había difundido Valverde en septiembre de 1881 bajo el seudónimo de Ignotus, en el cual acusaba al dictador del asesinato de Vicente Piedrahíta. La violencia del gobernante no se hizo esperar: Valverde fue condenado a recibir centenares de palazos. El bárbaro y humillante castigo lo colocó a las puertas de la muerte, pero se libró de ella cuando las tropas de los Restauradores consolidaron la victoria y don Antonio Flores Jijón en persona irrumpió en la cárcel para anunciarle que el tormento había terminado

y se hallaba libre. En este punto concluye el testimonio de *Las anécdotas de mi vida*.

Variedad y riqueza narrativa

Entre los dos grandes testimonios de enfrentamientos políticos se disponen las más diversas memorias del autor. Algunas recrean aventuras de tinte irónico, como cuando Valverde asiste en Cuenca a una cena con el recién elegido presidente Antonio Borrero y se escapa de ser atrapado por una muchachita en plan de matrimonio. Otras, describen insólitas conquistas amorosas.

Un testimonio sorprendente es la confidencia que le hace Manuel Polanco,[50] condenado a diez años de cárcel, con las inculpaciones contra el general Francisco Javier Salazar y contra sí mismo en el asesinato a García Moreno. Es un testimonio recogido pocas semanas antes de que Polanco muriera, al pie de la torre de La Merced, cuando había salido de la cárcel para defender al gobierno de Veintemilla.

Interesantísimo resulta también el relato de la muerte del arzobispo de Quito, Ignacio Checa y Barba, envenenado el 30 de marzo de 1877. El autor atribuye el crimen al canónigo Manuel Andrade.[51] Hay en este episodio un escorzo de novela: el sacerdote, que seduce a

[50] Miguel Valverde, *Las anécdotas*..., pp. 191 y ss.

[51] Miguel Valverde, *Las anécdotas*..., pp. 195 y ss.

una muchacha, contrata a Joaquín Pinto para decorar con sus pinturas la casa que había destinado para la joven; pero el artista se enamora de ella y los dos amantes se fugan y provocan la persecución del clérigo al seductor. El escándalo lleva al arzobispo a llamar al orden a Andrade y aquello motiva su venganza...

Entre las memorias curiosas, se destacan las de las sesiones espiritistas de Eloy Alfaro y las tenidas masónicas del propio Valverde, que termina decepcionado de sus compañeros de las logias.

Recreando múltiples e insólitos episodios en el itinerario vital del escritor, *Las anécdotas de mi vida* traza un vívido fresco de la historia ecuatoriana entre 1856 y 1883. Las páginas de este libro conservan toda la fuerza de una pluma con enorme capacidad para el relato, al que da un encantador tono conversacional y un fondo reflexivo y, a la par, momentos de ironía y agudo humor. Pero la intensidad de estas páginas deriva sobre todo de la fuerza de la realidad vivida, como con tanta precisión señala Gonzalo Zaldumbide.

El Quijote como juego de espejos de la lectura[52]

Mi reflexión sobre la novela de Miguel de Cervantes tiene como punto de partida, dos interpretaciones de escritores hispanoamericanos: la primera, de Jorge Luis Borges, es el relato «Pierre Menard, autor del Quijote»,[53] y la segunda, el ensayo de Carlos Fuentes, «Cervantes o la crítica de la lectura».[54] El cuento de Borges se presenta bajo la apariencia de un ensayo en el cual el narrador traza, en la primera parte, la reseña de la obra visible del escritor Pierre Menard y, en la segunda, examina la «obra subterránea, interminablemente heroica, impar...», no con el intento de componer otro Quijote, sino el Quijote, es decir, producir páginas que

[52] El trabajo tiene como núcleo básico el ensayo que publiqué con el mismo título en la compilación del Museo de la Ciudad, *Arte, literatura e historia en la vida y en las representaciones del Quijote,* Quito, 2004. Esta es una versión corregida y aumentada.

[53] Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard autor del Quijote», en *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949.

[54] Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

coincidan, palabra por palabra y línea por línea, con las de Miguel de Cervantes.[55] La ficción explica los métodos que prueba, rechaza o adopta Menard y, finalmente, reproduce el fragmento del capítulo noveno, primera parte, que resulta de ese empeño. A pesar de ser verbalmente idéntico al que escribió Cervantes en 1605, el fragmento de Menard, escrito en el siglo XX, resulta, al decir del narrador, «infinitamente más rico». En último término, Borges plantea una cuestión medular en la lectura de una obra artística: la imposibilidad de que permanezca fija en el tiempo. El paso de la historia y la experiencia de la cultura cargan con nuevos sentidos al lenguaje de la obra literaria. El lenguaje de la poesía es, como el río de Heráclito, siempre igual y siempre diferente: si nadie se baña dos veces y al mismo tiempo en las mismas aguas, tampoco nadie lee dos veces ni de forma idéntica una obra poética.

Me parece que Cervantes fue el primero en aprehender esta percepción tan característica de la edad moderna: el fin de la lectura unívoca de la realidad, la ruptura de una representación unidimensional del mundo, y la perplejidad de los seres humanos frente a la interpretación plurívoca de una realidad incierta, proteica, que no se presenta como un bloque compacto, sino como una esponja porosa, con superficies internas y caras ocultas y cambiantes.

[55] Borges Jorge Luis, «Pierre Menard...», p. 49.

En esta idea ahonda el ensayo de Carlos Fuentes: en un tiempo en el que todo ha entrado en duda, «Don Quijote —observa el crítico y novelista mexicano— se empeña en restaurar el mundo de la certeza unitaria: se empeña física y simbólicamente, en la lectura única de los textos e intenta trasladarla a una realidad que se ha vuelto múltiple, equívoca, ambigua».[56] El personaje Don Quijote se convierte en actor de sus propias aventuras como un trasunto de sus lecturas de los libros de caballería.

> Nacido de la lectura, Don Quijote, cada vez que fracasa, se refugia en la lectura. Y refugiado en la lectura, seguirá viendo ejércitos donde solo hay ovejas sin perder la razón de su lectura: será fiel a ella porque para él no hay otra lectura lícita.[57]

Para mí, la lectura no solo es uno de los grandes ejes temáticos de la novela de Cervantes, sino un principio de unidad creadora sobre la forma múltiple y aparentemente desordenada de el Quijote. La lectura incorpora un juego de espejos en la obra y cumple también el papel de hilo conductor de la composición narrativa; es decir, refleja las múltiples visiones de la realidad y, al

---

[56] Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica*..., p. 79.

[57] Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica...,* p. 75.

mismo tiempo, es un elemento clave para la unidad de la novela.

Centraré el curso de mis reflexiones en comprobar las afirmaciones precedentes.[58] Con este objetivo, procuraré explicar la función de la lectura y su carácter de juego de espejos en la composición de la obra, en el lenguaje y en el punto de vista narrativo.

La novela de Cervantes se publica en dos momentos: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* aparece en 1605 y, diez años más tarde, la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Los 52 capítulos de la primera parte y los 74 de la segunda, con infinidad de aventuras, personajes y lugares, pueden dar una primera impresión de desorden. Algunos críticos la han considerado como una novela compuesta con poca armonía: el discurso narrativo se desarrolla al vuelo de la pluma, a tal punto que pudiera prolongarse o reducirse el relato de las aventuras. Otros críticos aceptan un cierto desorden en la arquitectura externa de la obra, pero ponderan el orden interno de ella. Por ejemplo, Helmut Hatzfeld señala que la proporción interna de *El Quijote* es de naturaleza ideológica[59] y

[58] Araujo Sánchez, Diego, *Miguel de Cervantes, selección y comentario de textos de El Quijote*, Quito, Editorial Indoamericana, 1990, pp. 5 a 30.

[59] Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte de lenguaje*, 2a ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, p. 12 y ss.

que, entre las dos partes, la de 1605 y la de 1615, existe una unidad de motivos, en el sentido que concibe a estos la crítica estilística,[60] que tomó ese término de la música. Los motivos que atraviesan como en una gran sinfonía el discurso narrativo, son, para Hatzfeld, la misión caballeresca, la alabanza de Dulcinea, el cuerdo-loco, la ambición de Sancho Panza de ser gobernador de la ínsula y su constante amenaza de regresar a su vida anterior, y el encantamiento. Para Américo Castro, el principio de composición de la obra radica fundamentalmente en los personajes: cada uno de ellos representa el fluir de una vida.[61] Sin embargo, otros críticos han puesto de relieve la composición armónica de la obra. Quizás el aporte más consistente en esta dirección sea el de Joaquín Casalduero en su *Sentido y forma del Quijote.*[62] Para juzgar la composición, el crítico considera como dos unidades distintas las dos grandes partes de la novela: los 52 capítulos de la primera narran las dos salidas de Don Quijote, que siguen, desde el punto de vista morfológico, un orden análogo: salida-venta, aventuras-retorno y aventuras. Los 74 capítulos de la segunda parte narran

---

[60] Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, editorial Gredos, 1977, p.77.

[61] Castro Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925.

[62] Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de El Quijote*, Madrid, 1949.

la tercera salida del Caballero Andante. En la primera parte la fuerza motriz de las aventuras de Don Quijote son los libros de caballería; tiene pues la lectura, una función capital. Pero las aventuras de Don Quijote se interrumpen por las extensas historias intercaladas, las narraciones que se entrecruzan y que se incorporan a la historia central y, entre ellas, la más desconcertante desde la perspectiva de construcción de la obra, la lectura de una novela por parte de los personajes de la novela: el cura lee al grupo que se reúne al azar en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, una obra que se desarrolla en otro tiempo y espacio narrativos, la «Novela del curioso impertinente».

En la segunda parte de El Quijote, las otras historias son menos extensas y se hallan bastante más vinculadas con las aventuras de Don Quijote y Sancho: las bodas de Camacho, el episodio de los rebuznos, los amores de la hija de Doña Rodríguez, la historia de la hija de Don Diego de la Llana, Claudia Jerónima, y la historia de Ana Félix y Don Gregorio. Las dos lecturas que mueven el desarrollo narrativo de la segunda parte son *El Quijote* de 1605 y *El Quijote apócrifo* de Avellaneda, cuya publicación antes de que viera la luz la segunda parte de la obra de Cervantes, le llevó al autor a incorporar, para diferenciarla de las aventuras espurias, un cambio en el trayecto que sigue su personaje en la tercera salida, en la cual no se dirige hacia Zaragoza «donde se halló en unas famosas justas que en

aquella ciudad hicieron», como anuncia el narrador al final de la primera parte.[63]

Uno de los objetivos del autor al escribir *El Quijote* fue la burla, parodia y crítica de los libros de caballería, que habían tenido una difusión muy amplia y copaban las horas de lectura de muchas gentes. Aunque Cervantes se propuso realizar una invectiva contra esos libros, revela en su obra un amplísimo conocimiento y la admiración por muchos de ellos. Para el lector moderno, la intertextualidad entre las aventuras de Don Quijote y de los libros de otros caballeros andantes requiere de la edición en la que el erudito revele esa relación: las novelas de caballería son una especie de hipertexto, desde el cual las páginas de *El Quijote* cobran un determinado sentido.

Esa relación, en cambio, era evidente para los lectores contemporáneos de Cervantes, familiarizados con las historias de caballería: aquello se revela en la propia obra, en todas las páginas de literatura dentro de la literatura, no solo cuando personajes con mayores conocimientos hablan sobre ellas, como al comienzo y al final de la primera parte de la novela, sino cuando también lo hacen otros personajes no familiarizados con las letras. Ciertamente hay una ubicación con evidente simetría

[63] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, volúmenes I y II, estudio preliminar de Celina Sabor de Cortázar, edición y notas de Martín de Riquer, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, I, capítulo 52.

en los capítulos de valoración de los libros de caballería, al término de la primera y de la segunda salida de Don Quijote. En el capítulo 6, se narra el escrutinio que Cura y Barbero hacen de los libros de caballería, para salvar a unos y condenar al fuego a otros y, entre los capítulos 47 y 50, se narran las conversaciones del Cura, el Canónigo y el propio Don Quijote sobre las novelas de caballería. La familiaridad con ellas se revela también entre otro tipo de lectores, como Luscinda y Dorotea o en Juan Palomeque el Zurdo, que comparte en la venta, teniendo a segadores y campesinos como auditorio, la lectura de esos libros en las veladas nocturnas; por supuesto, Maritornes y la joven hija del ventero escuchan también complacidas aquellas lecturas.

El debate mayor sobre los libros de caballería se desarrolla entre el Canónigo, el Cura y Don Quijote, cuando este último, enjaulado en un carro tirado por bueyes, inicia el camino de regreso a su pueblo. El Canónigo reprocha no solo la inverosimilitud de aquellos relatos, sino su carácter desproporcionado:

> No he visto ningún libro de caballería que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros que más parece que llevan intención de formar

> una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada.[64]

El propio Cervantes expresa su convicción del principio estético de la armonía, cuando en «Viaje al Parnaso» escribe: «Nunca a disparidad abre las puertas/ mi corto ingenio y hállalas contino/ de par en par la consonancia abiertas».[65] ¿Cómo suponer entonces, que el creador que exige para el verso la armonía incurra, en el defecto de disparidad en la composición de su genial novela?

Cervantes estuvo atento a las críticas que le hicieron apenas aparecida la primera parte de *El Quijote*; más aún, las incluyó en la segunda parte de su novela. El Bachiller Sansón Carrasco comunica al Caballero que una de las tachas que ponen a la tal historia es que su autor puso en ella una novela intitulada 'El curioso impertinente'; no por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor Don Quijote.[66]

El autor incorpora la discusión de la propia obra dentro de la novela y, a la par, el recurso de la narración

---

[64] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo...*, I, capítulo 57.

[65] «Del viaje al Parnaso», capítulo sexto, p.52, en Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, *miguelde.cervantes.com/pdf/Viaje%20Parnaso.pdf*

[66] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulo 2.

dentro de la narración. Al relato de las aventuras de Don Quijote y Sancho, se juntan otras historias, muy al gusto de la época y una de ellas, «La novela del curioso impertinente», que el Cura lee en la venta ante un amplio auditorio, relata una historia que acontece en Florencia, un siglo antes de lo narrado en *El Quijote*. Parecería pues, que este es el elemento de mayor disparidad para una composición armónica de la primera parte de *El Quijote* y el que menos tiene que ver con la historia del caballero andante.

Sin embargo, desde mi punto de vista, la función de la lectura concede plena coherencia estética a esa novela, a pesar de que no tenga relación inmediata con las aventuras de Don Quijote y Sancho, aunque sí la tenga —y muy sólida— con el sentido de esas aventuras y de las otras historias.

La narración matriz, conformada por las aventuras de Don Quijote y Sancho, es el primer plano del relato, y se relaciona, en mayor o menor grado con las demás historias intercaladas: la primera, en los capítulos 12 y 13; y la última, en el capítulo 51, desarrollan relatos de carácter pastoril: Marcela y Leandra, en una y otra, son mujeres que han despreciado a sus más fervorosos amantes, Grisóstomo en el primer caso, y Eugenio, en el segundo. Ambas historias componen un marco construido como material tributario de la lectura de los relatos pastoriles, es decir, constituyen un referente literario. En otro nivel del relato se entrecruzan las

historias de los amores de Cardenio y Luscinda, de Dorotea y Don Fernando, del Capitán Cautivo y de Zoraida y de los jóvenes Luis y Clara. Estas historias entrelazadas, que llegan a su final feliz cuando los personajes se reúnen junto a Don Quijote en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, tienen como motivo básico el amor, con las variantes y los enredos convencionales al gusto de la época. En realidad, la acumulación de intrigas amorosas está al borde de quebrar, por la cadena de coincidencias, el efecto de apariencia de verdad. Entonces se puede entender mejor la función de la lectura de la novela de «El curioso impertinente», que cumple un papel parecido al de los recursos de distanciamiento en el teatro de Bertolt Brecht, y ayuda a recobrar la verosimilitud de los personajes de las cuatro historias entrecruzadas: al asumir el papel de lectores, esos personajes se hallan dentro de la ficción frente a la «Novela del curioso impertinente» en una situación análoga a la que nosotros, lectores, nos hallamos fuera de la obra frente a ella. ¿Qué más fuerte argumento de verosimilitud que la posibilidad de que los personajes de papel compartan la misma función con los lectores de carne y hueso de la obra de Cervantes?

Pero la lectura de la novela establece también un fuerte vínculo de sentido con el motivo del amor caballeresco, los amores pastoriles, los desengaños y encuentros amorosos de los amantes, sea por analogía, sea por contraste, puesto que los motivos dominantes de esas

páginas son la insensatez, la arbitrariedad, la locura, la impertinencia y hasta la fatalidad de la pasión amorosa. El audaz *ménage à trois* que narra «La novela del curioso impertinente» crea la suficiente distancia para que las convencionales incidencias de las otras historias de amor recobren, como por la acción de los líquidos en los vasos comunicantes, la ilusión de la verdad.

En la segunda parte de *El Quijote,* la función de la lectura como principio de composición del relato es crucial. Desde el comienzo, en un juego de espejos, la primera parte se mete en la segunda por obra de la lectura: Cura y Barbero conversan con un Don Quijote aparentemente en pleno juicio mientras no entren en el diálogo temas y personajes de los libros de caballería; entonces llega Sancho con la noticia de que el bachiller Sansón Carrasco, recién venido de Salamanca, le ha dado noticia del aparecimiento de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha;[67] después el bachiller comenta al mismo Don Quijote las preferencias por ciertas aventuras y las reacciones de los lectores de la novela y hasta proporciona la primera información acerca de las ediciones y el número de ejemplares que han circulado.[68]

Otro aspecto de la lectura como principio que guía la composición, se muestra cuando los lectores de El

[67] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, Ibid.

[68] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulo 3.

Quijote o de los libros de caballería participan del juego de la lectura de la literatura caballeresca. El propio Sancho, que no sabe leer, es cómplice socarrón de los efectos de aquella lectura cuando, acogiendo el código del encantamiento, aprovecha que, por azar, se acercan tres labradoras del Toboso y anuncia a Don Quijote la aparición de Dulcinea ricamente ataviada, en compañía de dos doncellas. Estamos ya lejos del Sancho Panza de la primera parte que advierte a su amo que no son gigantes los seres descomunales a los que enfrentará Don Quijote, sino molinos de viento; ni son ejércitos en batalla los que describe el Caballero, sino rebaños de ovejas y carneros que levantan el polvo del camino. Ahora, cuando ha entrado también al juego de espejos de la lectura, se invierten los papeles: Sancho transmuta en este caso la realidad y Don Quijote solo ve a tres rústicas labradoras.

Otro lector de caballerías, Sansón Carrasco, se disfraza del Caballero de los Espejos, en complicidad con el Cura y el Barbero, para combatir a Don Quijote, vencerlo y obligarle a regresar a su pueblo, aunque las previsiones salen al revés por el triunfo de este último.

Toda la estadía en el Palacio de los Duques, entre los capítulos 30 y 57, se configura por obra de un mecanismo parecido, puesto que los nobles aragoneses son lectores de la primera parte de El Quijote y conocen muy bien la literatura caballeresca, a imagen y semejanza de la cual urden buena parte de las experiencias por las que pasan Caballero y Escudero.

En compañía de un lector y autor de varias obras, otro humanista loco que cree también a pie juntillas en las aventuras caballerescas, el Primo, Don Quijote emprende la aventura en la cueva de Montesinos, a cuyas insondables profundidades desciende para referir después la visión que tuvo en ella y, tras la cual, el narrador incorpora la experiencia de la duda en su personaje, con la que comienzan a resquebrajarse las certidumbres y el optimismo caballeresco.

Don Quijote escucha también leer El Quijote apócrifo de Avellaneda,[69] y la falsedad y los disparates de cuanto en ella escucha indignan al caballero que, para denunciar las mentiras del libro, decide no ir a Zaragoza sino encaminarse hacia Barcelona. Es decir, esa lectura determina el nuevo camino que sigue el héroe. En Barcelona, Don Quijote y Sancho conocen una imprenta, situación que permite volver sobre los libros y, como en otra vuelta de tuerca del juego de espejos de la lectura, los personajes ven en proceso de impresión una versión de la «Segunda parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesta por un tal vecino de Tordecillas», la obra apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda. Esta situación da pie a Don Quijote para decir frases condenatorias al libro por impertinente: «Yo ya tengo noticia de este libro —dijo el Caballero—,

[69] Avellaneda, Alonso Fernández de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

y en verdad y en mi conciencia, que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín le llegará como a cada puerco...».[70]

Regreso al ensayo de Carlos Fuentes, y me apropio de sus palabras:

> Seguramente, esta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus aventuras de ficción [...] Don Quijote deja de apoyarse en la épica previa para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal epopeya, y es en este punto donde Cervantes inventa la novela moderna [...] Su integridad de héroe antiguo, nacida de la lectura, a salvo en el nicho de la épica previa, unívoca y denotada, es anulada no por los galeotes o las burlas de Maritornes, no por los palos y pedradas que recibe en las ventas que imagina castillos o en los campos de pastoreo que confunde con campos de batalla. Su fe en las lecturas épicas le permite sobrellevar todas las palizas de la realidad. Su integridad es destruida por las lecturas a las que es sometido. Y esas lecturas le convierten en el primer héroe moderno, escudriñado desde múltiples puntos de vista, leído y obligado a leerse, asimilado a

[70] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulo 62.

> los propios lectores que lo leen y, como ellos, obligado a crear en la imaginación a Don Quijote. Doble víctima de la lectura, Don Quijote pierde dos veces el juicio: primero cuando lee; después, cuando es leído. Pues, ahora, en vez de comprobar la existencia de los héroes antiguos, deberá comprobar su propia existencia.[71]

Regreso también al cuento de Borges, en el cual el narrador examina la relatividad del lenguaje. Las palabras son las mismas y diferentes según el tiempo y las personas. No constituyen una realidad pétrea; en ellas, se muestra el juego especular.

Esta especificidad del lenguaje es analizada por Leo Spitzer en un magistral estudio: el «Perspectivismo lingüístico en el Quijote». Aplicando un método de vaivén (que parte de la superficie hasta llegar al centro interno de la obra de arte) y una exégesis circular, el hispanista austríaco se detiene en la variedad y la inestabilidad de los nombres dados a algunos de los personajes en la novela de Cervantes.[72] El catálogo es amplio: el protagonista, que tiene el nombre de Quijada, Quesada o Quijana según los autores de la historia cuando se la

[71] Fuentes, Carlos, *Cervantes o la crítica...*, pp. 76 y 77.

[72] Spitzer, Leo, «Perspectivismo lingüístico en El Quijote», en *Lingüística e historia literaria*, segunda edición, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 135 y ss.

empieza a narrar, elige para sí el nombre de Quijote de la Mancha, inspirado en los libros de caballería. Después asumirá los nombres de Caballero de la Triste Figura y de Caballero de los Leones.[73] Cuando ya vencido se halla de regreso a su aldea y se propone imitar la vida pastoril, Don Quijote piensa que podría ser el pastor Quijotiz y Sancho el pastor Pancino.[74] Al final, cuando recobra la cordura tras su tercera salida, reconoce que ya no es Don Quijote de la Mancha, sino «Alonso Quijano, a quien sus buenas costumbres le dieron el renombre de Bueno».

Aldonza Lorenzo se transforma en Dulcinea del Toboso; Sancho Panza, en Sancho Zancas, en un dibujo que trae el texto del cronista Cide Hamete Benengeli; la mujer de Sancho es Juana y Mari Gutiérrez, en la primera parte, y en la segunda, se llama a sí misma Teresa Cascajo, Teresa Panza y Teresa Sancho; Gines de Pasamonte es Ginesillo de Parapapilla... Estos son solo algunos entre otros ejemplos de la polionomasia que observa Spitzer en los personajes.

Un juego de espejos cóncavos es el de la deformación de los nombres en boca de Sancho: el yelmo de Mambrino se convierte en yelmo de Malandrino o de Malino o de Martino; el bálsamo de Fierabrás en el bálsamo de

---

[73] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulos 27 y 29.

[74] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, II, capítulo 73

Feo Blas; Cide Hamete Benengeli, en Cide Hamete Berenjena; y en labios del ama, el sabio encantador Frestón se convierte en Muñatón.

Otro aspecto de los varios rostros de las palabras se revela en las correcciones lingüísticas de Don Quijote a Sancho y, cuando este ha recibido ya el influjo del primero, las de Sancho a su mujer; o la transmutación que hace de la carta de Don Quijote a Dulcinea, en la cual el vocativo de alta y soberana señora se muda en alta y sobajada señora.

Un caso notable del relativismo lingüístico es la discusión sobre si el yelmo de Mambrino es tal o es una vacía de barbero. Don Quijote le dice a su escudero: «Eso que a ti te parece vacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mabrino»,[75] aunque la socarronería de Sancho zanja la discusión con la invención de un nuevo vocablo: el baciyelmo.

Todos estos ejemplos no son solo recursos humorísticos y parodias de las historias de caballería. Como señala Spitzer, la polionomasia y la polietimología son procedimientos que, en la novela de Cervantes, tienen la finalidad de revelar la ambivalencia y los múltiples valores de las palabras para las distintas mentes humanas.

La observación del perspectivismo de los nombres lleva al crítico hacia lo más profundo de la creación y le revela «la actitud general del creador de la novela

[75] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo...*, II, capítulo 25.

moderna hacia sus personajes. Ese creador tiene que ver que el mundo, tal como se ofrece al hombre, es susceptible de varias interpretaciones exactamente igual que los nombres son susceptibles de varias etimologías».[76] El lingüista llega por su propio camino a una constatación análoga a la de Jorge Luis Borges en su relato «Pierre Menard, autor del Quijote».

Para terminar, mi reflexión quiere detenerse brevemente en otro juego de espejos de la lectura, que determina la forma del relato: el punto de vista narrativo.

En los primeros ocho capítulos de la novela, se manifiesta ya un doble juego de proximidad y alejamiento del narrador hacia el mundo narrado. El narrador finge fundar su relato en los «anales de la Mancha»; no se halla, pues, en posesión de todas las informaciones sobre los personajes y el acontecer de la historia, no es un narrador omnisciente; por el contrario, confiesa tener una información deficiente. Por eso, al final de capítulo 8, suspende el relato en un momento culminante del enfrentamiento entre Don Quijote y el Vizcaíno. En el siguiente capítulo, inventa el hallazgo de unos papeles en árabe, que contienen la Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli y, desde este punto hasta el final de la novela, ofrece las diversas aventuras como traducción del texto arábigo, es decir, como otro acto de lectura.

---

[76] Spitzer, Leo, «El perspectivismo...», p. 150.

Este recurso posibilita un incesante juego narrativo, por el cual la variable posición del narrador, que a veces se llama a sí mismo traductor, le permite acercarse al mundo narrado o alejarse de él. A veces, el narrador se exalta e irrumpe en el relato con exclamaciones: por ejemplo, en la primera parte, capítulo 8, cuando Don Quijote describe a los rebaños como a dos ejércitos con sus jefes y caballeros enemigos, el narrador comenta admirativamente: «¡Válame Dios y cuántas provincias dijo, cuántas naciones nombró, dándole a cada una, con maravillosa presteza, los atributos que le pertenecían, todo absorto y empapado en lo que había leído en sus libros mentirosos». Otras veces, el «traductor» de la historia se permite dudar de la autenticidad de ella, como en la segunda parte, capítulo 5, cuando advierte: «Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo...». En otras ocasiones, son los propios personajes los narradores o intermediarios entre el lector y el mundo narrado, como el cabrero que cuenta la historia de Marcela y Grisóstomo o son los narradores los mismos protagonistas, como en la historia del Capitán Cautivo.[77]

Más allá de una función paródica —el escritor se burla de los libros de caballería, en los cuales se finge

[77] Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo*, I, capítulo 12 y I, capítulos 39, 40 y 41.

que las historias provienen de crónicas, documentos y otras obras y autores— esta polifonía narrativa muestra también la heterogénea percepción de la realidad.

La lectura es un principio crucial no solo desde el punto de vista de los temas y personajes —al fin y al cabo Don Quijote es el primer enloquecido a consecuencia de su pasión por ella— sino para la organización de la forma del relato. Las reflexiones anteriores han examinado solo tres aspectos de esa forma: la composición, el relativismo lingüístico y el punto de vista narrativo.

En la primera, podemos descubrir armonía, a pesar del aparente desorden. Pero este ser y parecer de la composición solo es la otra cara de la medalla de una intuición fundamental de Cervantes: la esencial multiplicidad en la percepción de la realidad, la ambigüedad de esta última y la permanente presencia del ser y parecer en cada cosa. La realidad ya no es leída de forma unívoca, todo en ella se halla sujeto a una continua metamorfosis. También el lenguaje revela la cambiante interpretación de las palabras, al igual que el múltiple punto de vista narrativo y los juegos del narrador y traductor sugieren la pluralidad de la percepción.

En este mundo de incertidumbres y dudas, sin embargo, el sentido humanista de Cervantes no se cierra en una visión trágica y desesperanzada, jamás renuncia a su profundo amor por la vida; en las páginas de su novela se trasluce su inmensa comprensión de las grandezas

y miserias humanas; exalta valores como la libertad, la imaginación, la dignidad esencial de la persona humana, la lucha por la justicia y la defensa de los más débiles; profesa un pensamiento radicalmente democrático —cada ser humano es hijo de sus obras, nadie es más que otro si no hace más que otro—; existe una profunda fe en la vida y en la aventura humana. Por eso cuando escribe la dedicatoria de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* el 19 de abril de 1616, cuatro días antes de su muerte, Cervantes deja este emocionante testimonio: «Ayer me dieron la extremaunción y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir...».[78] Ese llevar la vida sobre el deseo de vivir es la fuerza unificadora de su inagotable lectura del mundo.

[78] Cervantes Saavedra, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Buenos Aires, Sopena, 1941, p. 9.

Otra lectura de dos cantos de San Juan de la Cruz

Resulta excesiva audacia intentar otra lectura de la poesía de San Juan de la Cruz. En primer lugar, porque la hermenéutica de los grandes poemas, el «Cántico espiritual», «Noche obscura» y «Llama de amor viva» cuenta con las declaraciones y comentarios del propio autor. Es decir, la lectura de esos poemas se halla condicionada por aquella prosa interpretativa; la lectura intertextual es inevitable. En segundo lugar, por la calidad y número de otras lecturas. Esa tradición crítica impone otra forma abrumadora de intertextualidad para el análisis e interpretación de la obra de San Juan de la Cruz.

Sin embargo, mi admiración por la poesía puede más que no poseer la suficiente audacia como para intentar otra lectura de los cantos de San Juan de la Cruz. La naturaleza de toda gran poesía es la riqueza del sentido que no se agota en las sucesivas lecturas, y tanto más esa riqueza de sentido, por su misterio jamás develado del todo, en el caso de la poesía mística.

Como ilustración de la inagotable hermenéutica, me viene a la memoria la ficción-ensayo de Jorge Luis

Borges,[79] «Pierre Menard, autor del Quijote». El protagonista del relato reescribe un fragmentario Quijote. Detrás del intento imposible, el autor propone una reflexión sobre el carácter proteico de los textos literarios, sus cambios del sentido por el paso del tiempo y la diversidad de lectores.

Elijo dos cantos de San Juan de la Cruz para este trabajo, con el deliberado propósito de prescindir de una doble lectura intertextual: en «Llama de amor viva», de los comentarios de San Juan de la Cruz;[80] en «El pastorcico», tampoco caerá en el ámbito de mi lectura el poema anónimo del cual el canto de San Juan de la Cruz es una variante, como comprobó José Manuel Blecua con el manuscrito descubierto en la Biblioteca Nacional de París, y cuyos cambios en manos del santo para convertirlo en un poema a lo divino fueron estudiados de forma magistral por Dámaso Alonso.[81] Mi lectura propone

---

[79] Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Ficciones,* Buenos Aires, Emecé, 1956.

[80] «Llama de amor viva. Declaración de las canciones que tratan de la muy íntima y calificada unión y transformación del alma en Dios, por el Padre Fray Juan de la Cruz, Carmelita Descalzo, a petición de Doña Ana de Peñalosa, compuesta en la oración, por el mismo año de 1584», en San Juan de la Cruz, *Poesías completas y otras páginas,* Biblioteca Clásica Ebro, Zaragoza, Editorial Ebro, 1951, pp. 107 a 112.

[81] Dámaso Alonso, «El misterio de la poesía de San Juan de la Cruz», en *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp. 219 a 305.

otro enfoque intertextual: ir del poema mayor al menor y viceversa, como si los dos cantos místicos fuesen los líquidos de unos mismos vasos comunicantes.

La selección se hizo con criterios del contraste: el poema con un sustento narrativo, con la inflexión de una voz intermediaria y otra del personaje del poema, en el un caso; en el otro, el poema que se presenta como una cadena de exclamaciones y de entrada nos coloca en un enunciado con una explícita carga emocional y nos lleva sin desdoblamiento alguno y de forma directa a una sola voz poética, al yo lírico. Otro contraste es el origen pastoril, el aire eglógico de «El pastorcico», y la inspiración mística y bíblica de «Llama de amor viva». Un contraste más que me llamó la atención es que, en el primer caso, el canto se dirige a un amor no correspondido, y en el segundo, al éxtasis y plenitud de la correspondencia amorosa y «del alma en la íntima comunicación de unión del amor de Dios».

En los 20 versos endecasílabos de «El pastorcico», sorprende desde el punto de vista expresivo la reiteración de los versos: excepto en la segunda estrofa, de la primera a la quinta cada una de ellas termina en «y el pecho de amor muy lastimado», con ligerísimas variantes (sin la conjunción inicial en la tercera estrofa, y «por su amor muy lastimado» en vez de «del amor muy lastimado», en la cuarta). En la segunda estrofa, el penúltimo verso corresponde a un campo semántico análogo: «aunque en el corazón está herido». Otra repetición se

produce en el último verso de la segunda estrofa y el primero de la segunda: «mas llora por pensar que está olvidado// Que solo de pensar que está olvidado/». De los 20 versos, los siete que se repiten aluden a dos núcleos significativos del canto: la herida del amor y el olvido del amor.

Sin embargo, ni el pecho lastimado por el amor, ni las llamas causadas por el amor, producen el llanto del pastorcico. Este se halla solo, ajeno al placer, pero las heridas de amor no son las causas del origen de estar penando, ni de su aflicción. Al pastorcico le consuela poner el pensamiento en su bella pastora. El origen de la pena de amor es pensar que ha sido olvidado por ella. En el décimo verso, a la mitad del canto, la voz poética incorpora un primer verso enigmático: «se deja maltratar en tierra ajena». El solo pensar que de su bella pastora está olvidado lleva a que, con gran pena, el pastorcico se deje maltratar en tierra ajena. ¿Pero de qué tierra ajena se trata? ¿Es tierra ajena porque no está en ella la pastora en quien tiene puesto su pensamiento? ¿Es el exilio de la carencia de amor? ¿Es el enajenamiento de la ausencia de comunicación con el ser amado?

Las dos estrofas finales significan una quiebra del sentido, que lleva al poema a otro campo semántico del que aparece inicialmente (el eglógico, de amor pastoril) y lo introducen en el campo simbólico que ya se anuncia en el décimo verso.

Cuando habla el pastorcico, ya no alude a la bella pastora de los versos iniciales. Su voz es una sola interjección, como la de las exclamaciones encadenadas de «Llama de amor viva»: «Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado/ de aquel que de mi amor ha hecho ausencia/ y no quiere gozar la mi presencia,/ y el pecho por su amor muy lastimado!». Se ha producido, casi sin sentirlo, el traslado del sentido a otro plano: «desdichado de aquel que de mi amor ha hecho ausencia/ y no quiere gozar la mi presencia». La quinta estrofa, la añadida por San Juan de la Cruz, da el salto final hacia los terrenos del símbolo bíblico, con la referencia al árbol de la cruz: «Y al cabo de un gran rato, se ha encumbrado/ sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,/ y muerto se ha quedado asido de ellos,/ el pecho del amor muy lastimado». El pastorcico inicial es al final el Divino Pastor que da la vida por sus ovejas. El dolor por la ausencia de Dios en el corazón de quien no quiere gozar de su presencia, tiene su contrapartida en el amor infinito del Pastor sacrificado en el árbol de la cruz por el amor a los seres humanos.

En la lectura intertextual que he propuesto, «Llama de amor viva», como el líquido en los vasos comunicantes, ocupa el espacio vacío de la ausencia de Dios con la plenitud de la comunicación íntima del alma con la divinidad.

Las cuatro «liras de seis versos» muestran la otra cara de la herida del amor. Y la muestran con el lenguaje

del oxímoron, la conjunción de voces de opuesto sentido. La llama de amor viva hiere tiernamente, es cauterio suave, regalada llaga y matando, cambia la muerte en vida. Es una llama que llega al centro del alma, aunque todavía exista una separación para la unión permanente y definitiva: por ello, la voz poética implora: «Pues ya no eres esquiva,/ acaba ya si quieres/ rompe la tela deste dulce encuentro». Esa tela que se interpone a la comunión perpetua es la frágil tela de la vida terrena. La llama de amor viva es también mano blanda, toque delicado, «que a vida eterna sabe/ y toda deuda paga». Es decir, la pena del pastorcico, la herida de amor y el temor del olvido del ser amado, con la presencia amorosa se transforman en sabor de vida eterna.

La llama de amor trae también lámparas de fuego que echan luz en las más profundas cavernas del sentido, «que estaba oscuro y ciego». Tras la noche de los sentidos, la iluminación mística concluye con el reposo y el éxtasis del Dios deseado en comunicación con el alma humana, y la plenitud y el enamoramiento renovado con la presencia del ser amado: «¡Cuán manso y amoroso/ recuerdas en mi seno,/ donde secretamente solo moras!, / y en tu aspirar sabroso,/ de bien y gloria lleno, ¡cuán delicadamente me enamoras!»

Apéndice

Llama de amor viva. Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios.

1. ¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres; 5
rompe la tela de este dulce encuentro.

2. ¡Oh cauterio suave!,
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe 10
y toda deuda paga!;
matando muerte, en vida la has trocado.

3. ¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido, 15
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

4. ¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno, 20
donde secretamente solo moras!,
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
¡cuán delicadamente me enamoras!

Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma

1. Un pastorcico, solo, está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y el pecho del amor muy lastimado.

2. No llora por haberle amor llagado, 5
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido;
mas llora por pensar que está olvidado.

3. Que sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena 10
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado.

4. Y dice el pastorcico: ¡Ay, desdichado
de aquel que de mi amor ha hecho ausencia
y no quiere gozar la mi presencia, 15
y el pecho por su amor muy lastimado!

5. Y a cabo de un gran rato, se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado asido dellos,
el pecho del amor muy lastimado. 20

Versiones de Borges

En la biblioteca de la casa de mi amigo Vladimiro Rivas, su padre tenía una colección de la revista *Sur* que fundara al inicio de la década de los años treinta Victoria Ocampo. En las páginas de esa publicación conocí, por primera vez, algunos de los cuentos de Jorge Luis Borges. No sé si fue en las páginas de esa revista o ya en las de *Otras inquisiciones*, en la colección de Emecé, que disfruté con el bisturí irónico de Borges en ensayos como «Las alarmas del doctor Américo Castro»; de las conjeturas e inquietantes doctrinas acerca del tiempo y la eternidad o el novedoso examen de las dificultades de una de las estrofas de «Oda al ruiseñor» de Keats y de las aproximaciones del escritor argentino a algunos de sus autores admirados, como Cervantes o Quevedo, Hawthorne, Oscar Wilde y Chesterton. En la misma colección de Emecé, llegaron después a nuestras librerías, bajo el subtítulo de «Obras completas» los volúmenes de *Ficciones*, *El Aleph*, *Evaristo Carriego*, *Historia de la eternidad*, *El hacedor*, *Historia universal de la infamia*...; después, en un formato más grande y con ilustraciones de Norah Borges, la obra poética:

Fervor de Buenos Aires, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, *El otro, el mismo*... Todos estos libros se habían difundido ya en el Ecuador cuando Jorge Luis Borges visitó el país, en noviembre de 1978.

Con Vladimiro y otros amigos —Bruno Sáenz y Ramiro Dávila— mantuvimos desde enero de 1965 ocho números de *Ágora*, que se anunció como una revista literaria bimestral, aunque las dificultades de financiar la publicación nos llevaran a cumplir de forma irregular la oferta de periodicidad. La página de la presentación de la primera entrega de la revista invocaba el pensamiento tutelar de Borges en su llamado a los escritores sudamericanos al universalismo y a ensayar todos los temas posibles, sin renunciar al reconocimiento de lo nacional.

Aunque el escritor argentino había recibido en 1961, junto con Samuel Beckett, el Premio Formentor con el que se abrió su nombre a la atención internacional, en los sesenta era poco conocido en Ecuador. Más aún, en años de efervescencia política en América Latina con la revolución cubana y el desarrollo de movimientos guerrilleros, se puso en primer plano la obligación del compromiso de los escritores con la realidad social. La literatura de Borges, identificada con el ámbito de lo fantástico, suscitaba acerbas críticas de los sectores intelectuales de izquierda.

Borges, nacido en 1899 en Buenos Aires, se enorgullecía de los antepasados de su familia vinculados a las guerras de la independencia y a los conflictos civiles en

los inicios de la república: del bisabuelo materno que luchó con Simón Bolívar en Junín o el abuelo paterno en su encuentro con la muerte al avanzar sin prisa hacia el ejército enemigo que había alcanzado la victoria.

Desde la infancia, Borges se familiarizó con la lengua inglesa por su abuela materna, que había nacido en Inglaterra. De esta primera etapa de su vida, rememoraba la fascinación en el zoológico por los tigres, el temor a los espejos, su lectura precoz de «El Quijote», un grabado con el laberinto de Creta, las obras de Kipling, Mark Twain, Dickens, Stevenson y algunos de los cuentos de *Las mil y una noches*.

La familia viajó a Europa en 1914 y se estableció en Ginebra, en donde Jorge Luis Borges estudió su bachillerato mientras el Viejo Continente sufría la Primera Guerra Mundial. De estos años son sus primeras lecturas de Schopenhauer, Carlyle, Chesterton.

Hacia fines de 1918, los Borges se trasladaron a España. El joven intelectual se sintió atraído por el ultraísmo. Tres años más tarde, la familia regresó a Buenos Aires. Borges publicó en 1923 *Fervor de Buenos Aires*, en donde testimonia su admiración por la ciudad reencontrada: «Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente;/ los años que he vivido en Europa son ilusorios,/ yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires».[82]

---

[82] «Arrabal», en *Fervor de Buenos Aires,* Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 71.

Después y en la década de los 30, sigue con una intensa actividad intelectual: publica otros libros de poemas y de ensayos —*Inquisiciones*, *El idioma de los argentinos*, *El tamaño de mi esperanza, Discusión*— así como trabajos en colaboración con otros escritores —*Índice de la Nueva Poesía Americana*, con el poeta chileno Vicente Huidobro o la *Antología clásica de la literatura argentina*, con Pedro Henríquez Ureña.

En 1938, un golpe en la cabeza con la batiente de una ventana le produce una septicemia que lo pone en peligro de muerte: «...tuve fiebres, insomnios, un insomnio interrumpido por pesadillas... Me tomé un descanso bastante largo en un sanatorio... Volví a casa. Tenía un miedo espantoso de haber perdido mi integridad mental, de no poder escribir más», confiesa.[83] Para probarse que no había perdido sus capacidades, se propuso escribir algo que nunca había hecho antes: entonces creó un cuento que asume la forma de un ensayo literario, «Pierre Menard, autor del Quijote», en donde plantea la siempre variable interpretación del lenguaje subordinado por el flujo del tiempo a ser uno y distinto, como el río de Heráclito.

Por la década de los cuarentas otra experiencia marcará la personalidad de Borges, la de su progresiva ceguera, de la cual dejará un memorable testimonio en el «Poema de los dones»: «Nadie rebaje a lágrima o

[83] Jorge Luis Borges, *Álbum biográfico y fotográfico*, Madrid, Alianza Editorial, 1998-1999, p. 39.

reproche/ Esta declaración de la maestría/ De Dios, que con magnífica ironía/ Me dio a la vez los libros y la noche.// De esta ciudad de libros hizo dueños/ A unos ojos sin luz, que solo pueden/ Leer en las bibliotecas de los sueños/ Los insensatos párrafos que ceden// Las albas a su afán. En vano el día/ Les prodiga sus libros infinitos,/ Arduos como los arduos manuscritos/ Que perecieron en Alejandría.»[84]

Borges se vio obligado a abandonar su puesto de bibliotecario en 1948: cuando Juan Domingo Perón llegó al poder, cambiaron sus funciones a las de inspector de aves en los mercados municipales. El intelectual, siempre antiperonista, repudió el caudillismo populista, las dictaduras, los totalitarismos. A mediados de los cincuentas cayó Perón, y Borges fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñaría por casi dos décadas. Múltiples obras en colaboración con otros autores conforman su amplísima producción intelectual: las historias policiales con Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*; con Margarita Guerrero, el *Manual de zoología fantástica*; con Alicia Jurado, *Qué es el budismo*; con José E. Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*; ensayos, antologías, estudios de literatura, infinidad de crónicas y artículos en revistas.

En la etapa final de su vida fue profesor en Buenos Aires y profesor visitante y conferencista en múltiples

[84] Jorge Luis Borges, «Poema de los dones», en *El hacedor,* Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 53.

universidades alrededor del mundo. Publicó, entre otras, obras de relatos: *El informe de Brodie, El libro de arena,* y de poesía: *Elogio de la sombra, El oro de los tigres*, *La rosa profunda, La cifra*, *Los conjurados.* Reconocido por numerosas universidades con doctorados honoris causa, distinguido por instituciones culturales y múltiples Estados, solo la Academia Sueca no le otorgó el Nobel de Literatura. Sin embargo, fue galardonado con el Premio Cervantes, el máximo reconocimiento para los escritores en el ámbito de la lengua española. Borges falleció en 1996, en una de las ciudades más amadas por él, Ginebra.

Adolfo Bioy Casares, con quien Borges compartió de la forma más cercana amistad, creación literaria e inquietudes intelectuales, caracterizó con envidiable precisión, la literatura de Borges: una literatura de la literatura y del pensamiento.[85]

Sus relatos salen de otras obras literarias y de escritores reales o imaginados: un tomo apócrifo de la *Enciclopedia Británica*, el comentario de Philp Guedalla acerca de la novela de Mir Bahadur *The approach to Al-Mut'tasim*, la reseña minuciosa sobre las obras de

[85] Cfr. Diego Araujo Sánchez, «Borges esencial», comentario crítico a la edición conmemorativa de Jorge Luis Borges, edición de la Real Academia de la Lengua y de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Quito, Academia Ecuatoriana de la Lengua, Memorias No. 77, Imprenta Digital Universidad del Azuay, julio de 2018.

Pierre Menard, la *Historia de la Guerra Europea* de Liddel Hart, el *Martín Fierro*, la *Ilíad*a de Pope o un relato de *Las mil y una noches* pueden ser, entre otras múltiples obras, las circunstancias iniciales para las ficciones borgesianas. Autores reales como Bioy Casares, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña o el mismo Borges; o Chesterton, Croce, Schopenhauer, Hume, Zenón de Elea, Cervantes, Shakespeare, Emerson, Homero o Virgilio, entre muchos otros, tienen análoga consistencia que otros improbables como Pierre Menard o Mir Bahadur Alí, Herbert Quain o Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos* y de una *Vindicación del tiempo* o Carlos Argentino Daneri, autor del poema *La Tierra*, algunas de cuyas estrofas lee al narrador de «El Aleph» y las juzga con el fino bisturí de la ironía. Una ingeniosa intertextualidad real e imaginada cruza las creaciones de Borges y acerca a los lectores temas reiterados y preocupaciones habituales de los cuentos del escritor, de sus ensayos y poemas.

Los juegos con el tiempo y el infinito y otras perplejidades metafísicas, el eterno retorno o el tiempo circular, las bibliotecas y libros, los laberintos, el doble, los espejos y el carácter ilusorio de la realidad, el sueño y la vigilia, los límites sinuosos entre la identidad del traidor y el héroe, del mártir y del asesino, de la víctima y el victimario, se hallan entre los motivos conocidos y reiterados de la literatura de Borges.

También los lectores encontrarán al escritor fascinado por el arrabal, los malevos, los duelos a cuchillo, al gran admirador de la poesía gauchesca o al creador que rinde tributo a los ancestros familiares, a los muertos que perduran en él, al bisabuelo coronel Isidoro Suárez que impuso en la llanura de Junín término venturoso a la batalla: «Qué importa las penurias, el destierro,/ la humillación de envejecer, la sombra creciente/ del dictador sobre la patria, la casa en el Barrio del Alto/ que vendieron sus hermanos mientras guerreaba, los días inútiles/ (los días que uno espera olvidar, los días que uno sabe que olvidará), si tuvo su hora alta, a caballo,/ en la visible pampa de Junín como en un escenario para el futuro,/como si el anfiteatro de montañas fuera el futuro.// Qué importa el tiempo sucesivo si en él/ hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde.»[86]

O al abuelo Borges, también militar, a cuyo coraje guerrero alude en estos versos: «Avanza por el campo la blancura/ del caballo y del poncho. La paciente/ muerte acecha en los rifles. Tristemente/ Francisco Borges va por la llanura./ Esto que lo cercaba, la metralla, / esto que ve, la pampa desmedida, / es lo que vio y oyó toda la vida./ Está en lo cotidiano, en la batalla,/Alto lo dejo en su épico universo/ y casi no tocado por el verso.»[87]

---

[86] «Página para recordar al coronel Suárez vencedor en Junín», en *El otro, el mismo*, p. 29.

[87] «Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74), en *El otro, el mismo,* p. 87.

Una herejía, los debates de los teólogos o alguna reflexión metafísica sirven también para la conjetura y el asombro en la literatura de Borges. Las doctrinas filosóficas o el pensamiento teológico no son objeto de adhesión o militancia, sino del juego, de la fantasía y de la conjetura sobre sus posibilidades estéticas. El autor, atravesado por un radical escepticismo, concebía de forma irónica la metafísica y la teología como capítulos de la literatura fantástica.

La literatura del pensamiento aparece inclusive en relatos de carácter policial como «La muerte y la brújula», y de espionaje, como «El jardín de los senderos que se bifurcan». En el primero, el detective Erik Lönnrot, antes de caer en la trampa tendida con las redes de las lecturas de los libros del primer asesinado, el hebraísta Marcelo Yarmolinski, y antes de convertirse en el cuarto asesinado como una venganza del pistolero Red Scharlach el Dandy, formula a su manera ante el criminal, la paradoja de Aquiles y la Tortuga, muchas veces tratada por Borges en ensayos, poesías y otros relatos:

> Yo sé de un laberinto griego —le dice— que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino

> entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.[88]

En el segundo cuento, antes de que Yu Tsun, el espía de ascendencia china al servicio de Alemania, da muerte al sinólogo Stephen Albert para comunicar a Berlín el nombre preciso del lugar del nuevo parque de artillería británico que debían bombardear en territorio francés, Albert explica a quien pocos segundos después será su asesino, que «el jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta pero no falsa del universo tal como concebía Ts´ui Pen». Los motivos del laberinto, la conjetura de un tiempo circular múltiple, las ambiguas identidades personales son resumidas en un discurso filosófico por el sinólogo.

> A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto, le explica. Creía en una infinita serie de tiempos, en una red creciente de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, que se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en

[88] «La muerte y la brújula», en *Ficciones,* Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 158.

> la mayoría de esos tiempos: en algunos existe usted y no yo; en otros, los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted al atravesar el jardín me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.
>
> —En todos, articulé no sin temblor, yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts´ui Pen.
>
> —No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos yo soy su enemigo.[89]

Buenos Aires se halla presente como espacio narrativo de «La muerte y la brújula». La ciudad es un referente constante en la obra de Borges, sobre todo en la poesía. En los versos de *Fervor de Buenos Aires*, se hallan las calles del barrio y la luz de la urbe; hay una íntima visión de la Recoleta, la Plaza San Martín, las esquinas, los patios y zaguanes; y del arrabal.

Borges es un escritor raigalmente argentino y, a la par, universal: frente a las tensiones entre tradición nacional e inserción en el mundo, escribe:

> [...] Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no po-

[89] «El jardín de los senderos que se bifurcan», en *Ficciones,* pp. 109 y 110.

> demos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.[90]

Borges, el poeta, no fue ajeno a la innovación del lenguaje de la poesía modernista. Y él mismo reconoció esa tradición expresando su admiración hacia Leopoldo Lugones. Lo argentino se reflejó en los temas y en el lenguaje de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, y perduró en las milongas de *Para seis cuerdas*; y en otros libros, en el culto al valor heroico de sus antepasados, en la atracción por los cuchilleros y compadritos. Lo universal se muestra en las reflexiones sobre el paso del tiempo, el río de Heráclito, igual y siempre diferente, la perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, los espejismos del tiempo y del movimiento, la realidad escurridiza y multiforme, la presencia de la muerte y los enigmas del universo.

---

[90] Jorge Luis Borges, «El escritor argentino y la tradición», en *Borges esencial,* Edición Conmemorativa, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Barcelona. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, p. 310.

En un momento de predominio del llamado verso libre, la poesía de Borges corrió con maestría por los exigentes causes del soneto. A quienes reprochan al escritor argentino haberse situado como un astro solitario en los planos superiores de la inteligencia y no en los menos elevados y más terrenos de la experiencia vital, conviene recomendarles la lectura de esos sonetos. Comentaré uno solo, «El mar», para mí uno de los más hermosos: «Antes que el sueño —o el terror- tejiera/ mitologías y cosmogonías,/ antes que el tiempo se acuñara en días,/ el mar, el siempre mar, ya estaba y era./ ¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento/ y antiguo ser que roe los pilares/ de la tierra y es uno y muchos mares/ y abismo y resplandor y azar y viento?/ Quien lo mira lo ve por vez primera,/ siempre. Con el asombro que las cosas/ elementales dejan, las hermosas/ tardes, la luna, el fuego de una hoguera,/ ¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día/ ulterior que sucede a la agonía.»[91]

El tiempo y la eternidad, lo uno y lo múltiple, la interrogación sobre los enigmas del universo y de la realidad, el misterio del propio yo y la inquietante respuesta de la muerte, ¿no son vivencias profundas, terrestres y vitales del ser humano? La comunicación de ellas se produce sin exceso de palabras, ni efusiones sentimentales, ni falsos adornos. Basta que un adverbio salga de su función habitual y no modifique a un verbo ni a otro

[91] «El mar», en *El otro, el mismo*, p. 215.

adverbio, sino a un sustantivo, para que el lector sienta el efecto del extrañamiento y hallazgo poético: el mar, el siempre mar... Y la interrogación alarga su poder inquietante con las conjunciones y la enumeración de planos dispares de la realidad: «¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento/ y antiguo ser que roe los pilares/ de la tierra y es uno y muchos mares/ y abismo y resplandor y azar y viento?». Tras la contemplación de ese mar anterior a las cosmogonías y mitos, anterior al tiempo acuñado en días; de ese mar perpetuo, que es uno y muchos mares, igual y siempre diferente, en el penúltimo verso la voz del poeta pregunta quién es el mar, quién soy. La eternidad del mar se opone a la contingencia y fugacidad del yo. El doble enigma tiene solo una sugestiva y enigmática respuesta: «... Lo sabré el día/ ulterior que sucede a la agonía».

«De todos los autores latinoamericanos de este siglo, afirma Harold Bloom en su *Canon Occidental*, Borges es el más universal. Exceptuando a los escritores modernos más poderosos —Freud, Proust, Joyce— Borges tiene más poder de contaminación que ningún otro...».[92] En el contexto de estudio de Bloom, el poder de contaminación representa la capacidad de subvertir, de poner en duda, de alterar las nociones aceptadas como las de la inmortalidad, el tiempo, el conocimiento, la realidad, el

[92] Harold Bloom, *El canon occidental*, Segunda edición, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 481.

sentido de la existencia y la del paso de los hombres en un caótico y vasto universo.

Pedro Páramo, un antes y un después

Creo que la narrativa de América Latina podría tener con Juan Rulfo una suerte de parteaguas: un antes y un después del creador de Pedro Páramo. Mi trabajo de relectura de esta novela pretende poner de relieve los nuevos caminos que abre el autor para la narrativa de nuestra América.

Pedro Páramo ve por primera vez la luz en 1955, dos años después de *El llano en llamas*, el libro de cuentos de Rulfo. Veinte años más tarde, el propio escritor da el siguiente testimonio acerca de la poco entusiasta recepción inicial de su novela:

> Era un libro que no tenía ninguna aceptación, y ahora, entre la juventud, entre la generación actual, sobre todo los estudiantes, son los que lo están leyendo, y para mí es muy agradable eso. Al principio se editaron 200 o 300 ejemplares; después, 1 000; y pasaron como diez años antes de que se volviera a editar. Y ahora, en los últimos cuatro años, se han editado 400 000 ejemplares. Y eso indica que los jóvenes

> leen ya, que me están leyendo. Pero a mí me da mucha vergüenza, porque no sé exactamente si vale la pena, ¿no? Yo creo que se han de sentir frustrados.[93]

Cuarenta años después de ese testimonio, *Pedro Páramo* cuenta con ediciones de millones de ejemplares y con traducciones a más de una veintena de lenguas de todo el mundo. Sin embargo, entre la modestia y su humor negro, desde los murmullos de los muertos, la voz del escritor repetiría sin duda aquello de «Pero a mí me da mucha vergüenza...».

No hay la menor duda del valor excepcional de esta obra maestra, que bien puede considerarse como una novela clásica de la literatura de América Latina. Es imposible que el lector quede indiferente tras la lectura de *Pedro Páramo*, que subyuga por su deslumbrante belleza y su poderosa fuerza poética y mítica, por el realismo y la fantasía de sus personajes, por el carácter testimonial del relato y, a la par, su textura poética y simbólica, y la riqueza inagotable de su significación.

En este trabajo buscaré examinar los principales elementos de ruptura de la obra del escritor mexicano

[93] «Juan Rulfo examina su narrativa», diálogo del escritor con los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, 13 de marzo de 1974, en Juan Rulfo, *Toda la obra,* edición crítica, Claude Fell, coordinador, Colección Archivos 17, 1992, p. 874.

con la tradición novelística precedente y su incursión por nuevos senderos para el relato hispanoamericano: los juegos con el tiempo, el papel de los silencios, la dimensión realista y mítica, la oralidad, y lo regional y universal. A modo de conclusión, esbozaré una explicación del nuevo tipo de realismo que configuran estos elementos, realismo por el cual transitarán, después de Rulfo, la novela y el cuento de América Latina.

Los juegos con el tiempo

Pedro Páramo rompe de forma radical con el tiempo cronológico que, con convencionales anticipaciones y retrocesos, se había mantenido en general como principio de composición de las historias narradas por el relato del regionalismo y el realismo social.

La novela se halla construida por una yuxtaposición de segmentos, con bruscos saltos espacio-temporales: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo». [94] En la primera oración se inicia esa ruptura temporal. El yo narrador utiliza el verbo en pretérito indefinido: «vine a Comala», pero de inmediato salta a un pasado anterior: «porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo».[95] Y el narrador lleva al lector hacia un pasado algo más lejano:

[94] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en Juan Rulfo, *Toda la obra,* edición crítica, Claude Fell, coordinador, Colección Archivos 17, 1992, p. 179.

[95] Ibid.

la muerte de la madre. Fue ella, estando cerca de morir, quien le pidió buscar al padre. Y retrocede un poco más todavía: antes la madre había instado al hijo a la venganza: «el abandono en que nos tuvo cóbraselo caro». En el segmento siguiente, el tiempo retrocede en relación con el inicio del relato: el narrador protagonista camina con el arriero Abundio hacia Comala. Y de inmediato el relato da marcha atrás: nos remite al momento cuando Juan Preciado se encuentra con el arriero en un cruce de caminos, antes de llegar a la bajada por donde los dos se dirigen al pueblo del padre. El segmento que sigue salta otra vez hacia atrás, al día anterior, cuando el personaje narrador se halla en Sayula y, desde ese recuerdo, retorna muy cerca del próximo presente al recorrer las calles de Comala, desiertas y tomadas por la hierba; y otra vez, el juego del tiempo le abre a la memoria del pasado y a la voz de la madre: «Allá me oirás mejor —le dice ella. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si alguna vez la muerte ha tenido alguna voz». [96] La voz de la madre, formalizada en el discurso narrativo en letras cursivas, resonará constantemente en la mente de Juan Preciado con una visión paradisíaca de Comala, que contrasta con el pueblo en donde solo encuentra muertos, ánimas en pena, voces y murmullos.

Me he detenido en los primeros segmentos de la novela para poner en evidencia sus saltos espacio-tempo-

[96] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 184.

rales. Después, esos cambios son más bruscos todavía, pues nos retrotraen a episodios de la infancia de Pedro Páramo, quien evoca cómo con Susana San Juan hacía volar los papalotes, al muchachito que cumple los mandados para la abuela y la madre o que escucha los rezos por el novenario por la muerte del abuelo.

Quizás los saltos temporales dificultaron a seguir el curso del relato a los primeros lectores de *Pedro Páramo*; sin embargo, tras cerrar la última página de la novela, pueden ensamblar todas las piezas y reconstruir la historia narrada. Dos momentos son muy claros en ella: desde cuando llega Juan Preciado a Comala hasta cuando muere y es enterrado junto al cuerpo de Dorotea. En el primero, la perspectiva dominante es la del relato en primera persona, la voz del narrador protagonista Juan Preciado; pero esa perspectiva cambia y cede la voz a otros personajes que se comunican con él, como el arriero Abundio, también hijo de Pedro Páramo; o Eduviges Dyada, que estuvo muy cerca de ser la madre de Juan; hay también un narrador intermediario de tercera persona, cuya voz desaparece para dejar al lector con otras voces, como la de Pedro Páramo, la voz de su madre o la de otro hijo de Pedro, Miguel; el relato deja al lector con otras voces, como la del Padre Rentería y el peso en su conciencia por la tolerancia a los abusos de Pedro Páramo y de su hijo Miguel; la de Dorotea la Curraca que le consigue mujeres a Miguel Páramo; la de Fulgor Sedano, el abogado, que cuando es asesinado el padre de Pedro Páramo cree que se halla terminada la riqueza del

propietario rural, pero será testigo, auxiliar y cómplice de la recuperación de esa riqueza por cualquier medio y de la ampliación de la propiedad de la tierra en la que se asienta el poder del cacique rural.

Después de su muerte, Juan Preciado oye múltiples voces desde la tumba en la que yace con Dorotea, con la cual comenta también todo cuanto los dos escuchan. Entonces el lector conoce que el relato de Juan Preciado en la primera parte se desarrolla también cuando él ya había muerto, y su voz de narrador testigo se dirige en realidad a la mujer que le acompaña en la sepultura. El relato entra a un tiempo sin tiempo, en el que la cronología pierde toda importancia, se acentúa el perspectivismo narrativo y, en medio de la multiplicidad de voces de los personajes, se mantiene un narrador intermediario entre el lector y el mundo del relato. En esta segunda parte, los personajes dominantes son Pedro Páramo y Susana San Juan. Y los acontecimientos centrales, el apogeo del poder del cacique y su declinación tras la muerte de Susana.

El papel de los silencios

La novela de Rulfo está escrita con una retórica de sobrentendidos y silencios. El sentido de la obra debe buscarse no solo en lo que se dice, sino en lo que se deja de decir o apenas se sugiere. Un recurso frecuente en la construcción del relato es la elipsis narrativa

o la omisión en el discurso de segmentos más o menos largos del tiempo de la historia. Los acontecimientos sobreentendidos exigen un papel activo del lector para seguir el relato, para armarlo, para completarlo.

El autor tiene conciencia de esa estrategia narrativa. En la siguiente confidencia de Rulfo se explican las elipsis: su decisión de trabajar una prosa sustantiva, procurar que desaparezcan las intervenciones del autor con comentarios y reflexiones privilegiando el relato de hechos, dejar al lector con las voces de los personajes, dar una función a los sobreentendidos y al silencio, y buscar la participación del lector para llenar esos vacíos. He aquí su testimonio:

> Debo decirte que mi primera novela estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de pronto se desencadena una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante. Yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados, rompiendo el tiempo y el espacio. Había leído mucha literatura española y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaba eran los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los

> hechos y para eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo y del espacio. Suprimí las ideas con que el autor llenaba los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y solo destruía lo esencial de la obra, es decir lo sustantivo... La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay una estructura en Pedro Páramo, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos.[97]

Examinemos un ejemplo de esa estructura construida de silencios, hilos colgantes, escenas cortadas. En los segmentos iniciales de la novela se conoce, como recordamos ya, la muerte de Dolores Preciado y la promesa que le hace su hijo de ir a Comala, buscar a Pedro Páramo y cobrarle caro el abandono y el olvido en que los tuvo. Después, en el segmento noveno, Eduviges relata

[97] Juan Rulfo, citado por Norma Klahn, «La ficción de Juan Rulfo», en Juan Rulfo, *Toda la obra,* edición crítica, Claude Fell, coordinador, Colección Archivos 17, 1992, p. 424.

a Juan Preciado lo que aconteció en la noche de bodas de su madre: el provocador de sueños, Inocencio Osorio, advierte a la joven Doloritas «que esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna». [98] Ella convence a Eduviges que la sustituya en el lecho. Y esta confiesa: «Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo».[99]

En realidad, se acuesta con él, pero la fiesta del día anterior había dejado rendido a Pedro, que duerme y ronca y solo entrevera sus piernas entre las de Eduviges. Antes del amanecer, la amiga acude donde Doloritas y le pide que ahora sí vaya ella pues ya es otro día. «Al año siguiente naciste tú»,[100] dice Eduviges a Juan Preciado. Y de inmediato, en el mismo segmento la mujer cuenta la infelicidad en la que vive Dolores Preciado en su vida matrimonial. La joven esposa comienza a suspirar. «Quisiera ser zopilote para volar donde vive mi hermana», [101] dice a Pedro. Ese mismo instante él hace preparar las maletas para que ella vaya a ver a su hermana. Eduviges continúa su relato:

---

[98] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 194.

[99] Ibid.

[100] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 195.

[101] Ibid.

> Y tu madre se fue:
>
> —Hasta luego, don Pedro.
>
> —¡Adiós!, Doloritas.
>
> Se fue de la Media Luna para siempre.
>
> Yo le pregunté muchas veces después a Pedro Páramo por ella.
>
> —Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si eso es lo que te preocupa.
>
> —¿Pero de qué vivirán?
>
> —Que Dios los asista.[102]

Después, solo en el segmento 19, nos lleva el relato a la orden que imparte Pedro Páramo a su abogado Fulgor Sedano de pedir la mano de Dolores Preciado. A su familia es a la que más adeuda. Y el matrimonio resulta la forma más rápida de saldar las obligaciones. Sedano narra en los segmentos 21 y 22 el pedido de mano y los arreglos con el Padre Rentería para acelerar la celebración de la boda. Dolores seguirá entonces presente en la novela por las palabras que de ella rememora su hijo y en las que Comala aparece como una tierra edénica.

Esta estética de escenas cortadas y sobreentendidos, es determinante en la construcción de la novela. Se muestra también, entre otros episodios, en el doble

[102] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 196.

relato de la muerte de Miguel Páramo; en la historia de las relaciones de Susana San Juan y Pedro Páramo; en el relato del origen de la locura de ella; en la muerte del cacique de Comala; en la historia del mismo pueblo cuya declinación se produce cuando Pedro Páramo, en venganza por la fiesta que se celebra cuando muere Susana, se cruza de brazos mientras las gentes abandonan Comala y solo se quedan allí los muertos y las ánimas en pena, se escuchan únicamente sus murmullos, domina el silencio y Pedro Páramo, sentado en su equipal, muere a manos de su hijo Abundio.

Dimensión realista y dimensión mítica

La novela de Rulfo tiene una dimensión realista. En ella ocupa un puesto central el motivo del cacicazgo. Pedro Páramo construye su poder por el abuso y la fuerza. El pueblo llega a depender de su voluntad todopoderosa. El cacique apoya con oportunismo y conducta maquiavélica a un grupo de campesinos alzados durante la revolución mexicana para después manejarlos a su antojo. Y en otra referencia al contexto histórico, se halla también presente la guerra de los cristeros, a la que se une en un acto de expiación, el Padre Rentería.

Sin embargo, junto a la dimensión realista, un sustento temático de la novela son los mitos. El de más raigambre popular mexicana nos remite al mundo de los muertos.

El sustrato mítico echa raíces en el mundo prehispánico. Como afirma Octavio Paz, para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable.[103]

A esa visión de la muerte se opone la concepción cristiana que vino con la conquista y se afianzó durante los siglos coloniales. El dualismo de alma y cuerpo, el premio y el castigo en la otra vida, el sufrimiento, la culpa, la expiación y la redención, el purgatorio, el cielo y el infierno, son valores que entran a formar parte de la cosmovisión mestiza y el imaginario popular; se multiplican las leyendas de las almas en pena que vagan por el mundo, los relatos de muertos y aparecidos, las historias de ultratumba.

«El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre ante la muerte?», pregunta Paz y responde: «La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre...». [104]

---

[103] Octavio Paz, «Todos Santos, Día de Muertos», en *El laberinto de la soledad*, Tercera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 49.

[104] Octavio Paz, «Todos Santos, Día de Muertos», p. 53.

Un ejemplo de la fusión de supervivencias culturales prehispánicas y creencias cristianas se muestra cuando Dorotea narra su muerte como la separación del alma y el cuerpo. La mujer confiesa a Juan Preciado que su alma debe andar vagando por la tierra buscando seres vivos que recen por ella; que quizás el alma la odie por el maltrato que le había dado y que, mientras vivía, se hallaba acosada por el sentimiento de culpa. Sin embargo, ahora se ha descargado de los remordimientos. Dorotea narra así su muerte:

> Cuando me senté a morir, ella (el alma) me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperaría todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: Aquí se acabó el camino —le dije—. Ya no me quedan fuerzas para más. Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón. [105]
>
> ¡Qué hermosa la imagen del ánima amarrada solo por un hilito de sangre al corazón!

Junto a estos mitos populares, la crítica ha señalado en la novela de Juan Rulfo algunos mitos universales, como la búsqueda del padre (Juan Preciado busca a

[105] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 243.

Pedro Páramo, como Telémaco a Ulises en la Odisea); el descenso a los infiernos (los héroes bajan al inframundo o región de la muerte, como Juan Preciado desciende a Comala, que «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno»;[106]); el parricidio (así como Edipo asesina al padre, la muerte del padre se halla conectada en la novela de Rulfo por un sentido profundo con los tres hijos de Pedro Páramo: Juan Preciado, que va en su búsqueda con el encargo de la madre de vengar el olvido en que los tuvo; Miguel Páramo, el hijo predilecto, que repite los abusos del padre con las mujeres y sus violencias y arbitrariedades y cuya muerte marca el inicio de la decadencia y del fin del cacique; y Abundio, el hijo espurio, que asesina al padre). Hay otros elementos míticos, como el del incesto en la pareja de hermanos que acogen a Juan Preciado, o la sugerencia de la relación incestuosa de Susana y su padre Bartolomé San Juan. Aparece también en la novela el mito de la tierra edénica perdida, la Comala en los ojos de Dolores Preciado antes de que fueran oscurecidos por el odio hacia su marido; el mito de la maternidad frustrada, que se representa en Dorotea y en Susana San Juan; y el de la mujer inalcanzable, en el cacique que tiene todo el poder del mundo, pero jamás puede poseer el amor de la mujer por quien se halla obsesionado desde la infancia.

[106] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 182.

Las voces de las mujeres, violentadas, humilladas y ofendidas o instrumentalizadas por el poder patriarcal del cacique rural reconstruyen para Juan Preciado la vida del padre. Son pues, de alguna manera, las fuerzas intermediarias de la venganza final, del parricidio.

Oralidad, lo mexicano y lo universal

Rulfo ha revelado que una de sus líneas de trabajo en la creación de su novela fue suprimir en ella el ensayo y las reflexiones del autor, y privilegiar los hechos y las voces de los personajes. Esa orientación determina el predominio de la oralidad. Escribir la oralidad con la maestría de Rulfo me parece que es uno de los grandes aportes del creador mexicano a la narrativa hispanoamericana. *Pedro Páramo* es novela de múltiples voces, en la cual en el pliegue de la escritura se escuchan las palabras habladas, se registra la textura de la comunicación oral. Y esta echa sus raíces en la imaginación, la experiencia y la cosmovisión popular. En este aspecto, solo en la novela *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa, que se publica un año después de *Pedro Páramo*, se realiza una proeza análoga: escribir la oralidad y ficcionalizarla con tanta maestría artística.

En la narrativa del realismo social y la novela regionalista, se evidencia un marcado contraste entre las voces de los personajes y la voz del narrador. La una busca aprehender el habla oral de los campesinos, del indio,

del gaucho, del compadrito. La otra se desarrolla por medio de una escritura muy cuidadosa y un uso hasta purista del lenguaje. En Rulfo, como en Guimarães Rosa, no se produce esta escisión; por el contrario, las voces del narrador y las de los personajes se confunden, tienen su matriz en la oralidad e imaginación popular. Rasgo de una y otra es el humor, un humor negro, a ratos de macabra caricatura, como las calacas de José Guadalupe Posada. Por ejemplo, cuando al acercarse a Comala, Juan Preciado comenta a Abundio que hace calor, este replica que lo sentirán más fuerte cuando ya estén en Comala: «Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija». [107]

Otra característica de la imaginación popular que se refleja en el lenguaje es la tendencia a la hipérbole, a la exageración, que abre las puertas a lo mítico y maravilloso. Un segmento ejemplar de esta imaginación se halla en las voces del narrador y de los personajes en uno de los segmentos del último tramo de la novela, con la reacción del pueblo de Comala cuando fallece Susana San Juan.

Al amanecer la gente se despierta por el repique de las campanas, no solo de la iglesia mayor, sino de las tres

[107] Rulfo, *Pedro Páramo,* p. 182.

iglesias del pueblo. El repique se prolonga hasta el mediodía y sigue. El autor lo relata de esta forma:

> Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: «¿Qué ha pasado?», se preguntaban.
>
> A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro.
>
> —Se ha muerto doña Susana.
>
> —¿Muerto? ¿Quién?
>
> —La señora.
>
> —¿La tuya?
>
> —La de Pedro Páramo.[108]

Después empiezan a llegar gentes de las comarcas cercanas, y aun de las más alejadas. Y llega un circo, después músicos y poco a poco todo se transforma en fiesta, jolgorio y algarabía.

Las campanas dejan de repicar, pero se mantiene la fiesta, no hay forma de hacerles comprender a quienes

[108] Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 295.

han llegado que se trata de un duelo. Todo ello provoca el enojo de Pedro Páramo que jura vengarse: «Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre», dice. Y así lo hizo.[109]

La lectura de este segmento pone en evidencia que se abre el camino para el realismo maravilloso en la narrativa hispanoamericana. Gabriel García Márquez leyó *Pedro Páramo* en 1961, seis meses después de haber llegado a residir en ciudad de México. Y como prueba del entusiasmo que suscitó en él esa lectura, nos cuenta que podía repetir de memoria, al derecho y al revés, el libro completo. Su amigo Álvaro Mutis le trajo un ejemplar de la novela: «¡Lea esta vaina, carajo, para que aprenda!», le espetó muerto de risa. Y García Márquez confiesa: «Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda que leía *La metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá —casi diez años atrás— había sufrido una conmoción semejante». [110] La obra de Rulfo causa conmoción no solo en García Márquez, sino en la narrativa de América Latina.

La oralidad dominante en la novela tiene un tinte marcadamente mexicano, pero que se abre hacia lo

---

[109] Rulfo, *Pedro Páramo,* p. 296.

[110] Gabriel García Márquez, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en Juan Rulfo, *Toda la obra,* edición crítica, Claude Fell, coordinador, Colección Archivos 17, 1992, p. 800.

universal. Esta conjunción tan difícil de lograr es otro hallazgo de su literatura.

Nuevo realismo

El escritor mexicano rompe con el realismo documental de las décadas precedentes, y abre los caminos hacia un nuevo realismo. El anterior, de cuño positivista, se sujeta a los supuestos lógico-racionalistas y los principios de causalidad y contradicción, el mundo que representa suele ser conflictivo, pero es claro y distinto; el relato tiende a respetar el orden cronológico. El nuevo, rompe el tiempo, lo fragmenta, juega con este elemento determinante en la composición del relato; el mundo representado no solo es conflictivo sino ambiguo, las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo, puede existir una causalidad más allá de lo natural, son imprecisos los límites entre el sueño y la vigilia. La realidad se presenta desde múltiples voces y conciencias.

Esa tendencia en el cuento y la novela hispanoamericana no se gesta de la noche a la mañana. En el seno del mismo realismo social, por ejemplo en la novela ecuatoriana de los años 30, se incorporan ya elementos novedosos como lo mítico-maravilloso en novelas como *Don Goyo*, de Demetrio Aguilera Malta, cuya primera edición aparece en 1933; o *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, que se publica un año después. En la década siguiente, la novela y el cuento en América Latina

incursionan en el ámbito de lo fantástico, integran al relato el habla popular y elementos mítico-maravillosos del mundo indígena o del mundo negro. La sola mención de algunos títulos de novelas y colecciones de cuento publicadas en la década de los cuarenta, señalan el nuevo rumbo de la narrativa: *La invención de Morel*, 1940; *Ficciones*, 1944; *El señor presidente*, 1946; *Al filo del agua*, 1947; *El Aleph*, 1949; *El reino de este mundo*, 1949; *Hombres de maíz*, 1949.

Después de los cuentos y la novela de Juan Rulfo en la década siguiente, nada sería igual en la narrativa hispanoamericana.

Estética de oposiciones en *La ciudad y los perros*

En 1962, Mario Vargas Llosa se iniciaba como novelista con *La ciudad y los perros*, obra por la cual recibió el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral de ese año y el Premio de la Crítica en 1963; antes solo había publicado un libro de relatos, *Los Jefes*, en 1959; cinco décadas después, el autor suma, entre su amplia bibliografía, 16 novelas, cinco piezas de teatro, numerosos libros de ensayo y crítica literaria, un libro de memorias, centenares de artículos periodísticos... Y ha recibido múltiples premios y distinciones alrededor del mundo, entre los que se cuentan los mayores a los que puede aspirar un escritor, como el Premio Cervantes, en el ámbito de la lengua española, y el Nobel de Literatura, en el plano universal.

En esos cincuenta años, los estudios, análisis y monografías sobre la creación literaria de Vargas Llosa llenan los estantes en las bibliotecas públicas, universitarias y particulares de todo el mundo. La recepción de *La ciudad y los perros* en 2012 no puede prescindir de estas circunstancias. Bastante agua ha corrido bajo el puente

para marcar grandes diferencias para el lector de esta novela hace 50 años y el lector de hoy.

En este mismo acto se presenta la impecable edición conmemorativa del cincuentenario patrocinada por la Real Academia de la Lengua y la Asociación de Academias de la Lengua Española, que trae el texto revisado por el autor y un grupo de selectos y amplios estudios y notas críticas.

Ante tantos estudios y análisis de la obra resulta improbable no repetir ahora en una lectura aquello de lo que ya han dado cuenta antes otras. Sin embargo, una primera evidencia al cerrar la última página de *La ciudad y los perros* es que la novela mantiene toda su fuerza y vitalidad y se la lee con tanto interés y entusiasmo como antes. Esta es una señal propia de los libros que se convierten en clásicos o pueden ingresar al canon literario. El carácter inagotable y la renovación continua del sentido de estas obras permiten hacer sucesivas lecturas, desde una ilusión parecida a la del viajero que retiene un paisaje en su mirada sorprendida, hasta la delectación de quien lo contempla por primera vez.

«¿Qué convierte a un autor y las obras en canónicos?», pregunta Harold Bloom al explicar la selección de los 26 escritores que serán el centro de su reflexión crítica en *El canon occidental*. «La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada

o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña». [111]

Este trabajo intenta poner de relieve esa forma de originalidad en *La ciudad y los perros*, que nos ha asimilado de tal manera que hemos dejado de verla como extraña, tanto más después de cincuenta años desde cuando vio la luz por primera vez esta novela.

Me impresiona la serie de oposiciones que saltan a la vista en la obra. Empiezo por anotar dos, en el plano más externo. La primera, desorden y simetría. La multiplicidad de puntos de vista o perspectivas narrativas, las rupturas y saltos de tiempos y espacios, y la fragmentación del relato, pueden dar una primera impresión de cierta oscuridad y hasta desorden en la composición de la novela. Pero la organización del relato responde a una evidente simetría. La novela comprende dos partes y un epílogo. Cada una de ellas tiene ocho capítulos numerados. En cada una de las dos partes se pueden contar cuarenta secuencias no numeradas que se hallan separadas por un espacio mayor en blanco, y el cambio de una a otra se marca por la variación del punto de vista narrativo: el relato se desarrolla desde los ojos de uno de los personajes o desde su conciencia, sea por la mediación de una voz que narra en tercera persona, sea por el acercamiento al propio personaje o a los recovecos de su

[111] Harold Bloom, *El canon occidental*, 2da, ed., Barcelona, Anagrama, 1996, p. 13.

conciencia desde un yo que narra, o por la voz de otro personaje que se desdobla por el uso de una tercera persona para verse a sí mismo. La multiplicidad del punto de vista, los saltos de un narrador a otro y el perspectivismo, que causaban extrañeza en 1963, han dejado de ser vistos como extraños tras la experiencia del llamado boom de la novela latinoamericana y de la propia obra de Vargas Llosa. Como para acentuar la intención de simetría, la secuencia que abre la novela y la octogésima primera del epílogo que la cierra, comparten un punto de vista narrativo dominante que nos acerca al mismo personaje, el Jaguar, que encarna con mucha fuerza esta estética de oposiciones que me parece una clave del código narrativo de *La ciudad y los perros.*

La segunda oposición más externa es la simplicidad y, a la par, complejidad del acontecer narrativo. A pesar de la profusión de ese acontecer a lo largo de la novela, su columna vertebral consiste en una gran secuencia de líneas más bien simples: el robo de un examen, el castigo al grupo por esa acción, la delación que hace el Esclavo por la desesperación del encierro por el castigo, la muerte del delator en unos ejercicios militares, la acusación del Poeta contra el Jaguar de ser el causante de esa muerte y el ocultamiento de la verdad por parte de las autoridades del colegio Leoncio Prado. Esta trama sostiene un argumento más complejo, en el que se registran otras experiencias de la vida de los cadetes en el colegio Leoncio Prado, parte de las

historias familiares del Poeta, del Esclavo, del Jaguar y del teniente Gamboa y el nexo que une a los tres primeros protagonistas como enamorados de Teresa.

Las dos oposiciones externas antes anotadas son indicios de otras más profundas, que nos llevan a los motivos o núcleos temáticos de la obra de Vargas Llosa, a los personajes, a su visión del mundo, al sentido de la obra.

José Miguel Oviedo confiesa en su trabajo sobre *La primera novela de Vargas Llosa* en esta edición del cincuentenario, su complicidad con el escritor a la hora de definir el título de la novela, que fluctuaba inicialmente entre la *Morada del héroe*, en alusión al personaje epónimo que da nombre al colegio militar de Lima, y *Los impostores*. Oviedo sugirió a Vargas Llosa *La ciudad y la niebla* y *La ciudad y los perros.*[112] Las dos sugerencias apuntaban a oposiciones más profundas que señala el mismo Oviedo: el colegio y la ciudad, el ambiente cerrado del Leoncio Prado y la ciudad hacia la que escapan los adolescentes de su encierro bajo la férula de una inhumana y deformante disciplina militar. Las experiencias habituales, relaciones, jerarquías, clases sociales y valores en el colegio militar solo reproducen la violencia de la sociedad en su conjunto. El microcosmos del cole-

[112] José Miguel Oviedo, «La primera novela de Vargas Llosa», en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros,* Edición conmemorativa del cincuentenario, Real Academia Española, Asociación de Academias Españolas, Prisa Ediciones, 2012, XXXIV.

gio es un reflejo del macrocosmos de Lima y la sociedad peruana. La experiencia particular es el trasunto de una realidad más amplia, no solo de la sociedad peruana, sino representativa de toda América Latina.

Al recordar su experiencia en el Leoncio Prado entre 1950 y 1951, Mario Vargas Llosa ha recordado en las memorias que registra en su *Como pez en el agua* que debe al colegio militar haber descubierto lo que era el país donde había nacido: una sociedad muy distinta de aquella pequeñita, delimitada por las fronteras de la clase media, en la que hasta entonces viví. El Leoncio Prado era una de las pocas instituciones —acaso la única— que reproducía en pequeño la diversidad étnica y regional peruana. Había allí muchachos de la selva y de la sierra, de todos los departamentos, razas y estratos económicos.[113]

Y más adelante señala:

> Buena parte de la tremenda violencia —lo que me parecía a mí tremenda y era para otros cadetes menos afortunados que yo la condición natural de la vida— provenía precisamente de esa confusión de razas, regiones y niveles económicos de los cadetes. La mayoría de nosotros llevaba a ese espacio claustral los

[113] Mario Vargas llosa, *Como pez en el agua,* Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 104.

> prejuicios, complejos, animosidades y rencores sociales y raciales que habíamos mamado desde la infancia...[114]

No me detendré en un análisis de los grandes motivos de la novela, como la omnipresencia de la violencia, el machismo o la exacerbada experiencia sexual de los cadetes (con episodios de masturbación colectiva, humillante agresión, bestialismo, iniciación sexual en los prostíbulos); tampoco en la impostura y la simulación como sellos del sistema de educación castrense, o el conflicto de clase sociales, la división étnica y regional, que me parecen también núcleos temáticos centrales de la obra. Desde la perspectiva que he elegido para dar cuenta de mi lectura, pretendo señalar otras oposiciones.

A pesar de la sordidez del mundo externo representado, de su extrema violencia y agresividad, de esa visión darwiniana por la que solo asegura su supervivencia el más fuerte, de la rudeza de los comportamientos, subyace una intimidad diametralmente distinta, representada por ejemplo, en la timidez de los adolescentes en su primer acercamiento ilusionado a la pareja joven en la violencia de la experiencia familiar, en la fragilidad interior por el vacío del padre, en la sobreprotección materna, o por la pobreza e indigencia. En Alberto Fernández, Ricardo Arana y el Jaguar se materializan con mucha

[114] Ibid.

fuerza estas oposiciones. La más evidente es la de este último. El personaje más duro que ejerce el liderazgo del Círculo y aparente autor confeso de la muerte del Esclavo, es un pobre muchacho que, por la precariedad de la vida familiar, cae en una banda de ladrones con su amigo el flaco Higueras y es, a la par, el tímido adolescente obsesivamente enamorado de Teresa que, tras los años de experiencia en el Leoncio Prado, y ya regenerado, termina casado con ella y trabajando como empleado bancario. Alberto, el Poeta, en cambio, por quien el lector se siente atraído por la aparente entereza y sinceridad de sus decisiones (como la cercanía con el Esclavo y cierta protección que asume hacia él, la denuncia del crimen o el enamoramiento del niño de barrio rico con la joven de barrio pobre), termina incorporándose a los dudosos valores de la sociedad y la vida familiar que antes repudia. No existen los personajes prototípicos del realismo social. Ni son solo buenos ni solo malos. La ambigüedad, el relativismo, la dualidad moral, es la marca del mundo representado por la novela, que se libró de un juicio demasiado evidente y unidimensional cuando el autor desechó el título de *Los impostores*. *La ciudad y los perros* resulta más en consonancia con un relato neutral en el que no hay juicios morales, sino hechos y conductas. Pero esta superficie behaviorista de la novela esconde otra oposición: el espesor subjetivo, las múltiples percepciones desde el flujo de la conciencia de los personajes o sus interioridades. Por esta vía, *La*

ciudad y los perros sobrepasa los propósitos del realismo documental y de denuncia de la novela hispanoamericana precedente.

Y vista esta oposición desde el rostro inverso, constatamos el subjetivismo de una actitud narrativa que tiene raíces en la experiencia vivida por el escritor durante los años de internado en el colegio militar. Pero esta cercanía vital requiere tomar distancia, y aquello solo es posible gracias al extrañamiento, propio del arte narrativo. Creo que aquí reside la clave de esa forma de originalidad a la que se refiere Harold Bloom que convierte a una obra en clásica y permite incorporarla al canon literario. El escritor peruano se reveló desde su inicial *La ciudad y los perros* en un genial constructor de novelas. La narrativa latinoamericana no será la misma después de esta obra maestra, cuyos primeros cincuenta años de vida han querido celebrar la real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española con una estupenda edición conmemorativa.

Rayuela, ruptura y tradición

Presentar *Rayuela* en la colección de ediciones conmemorativas de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española en la librería Rayuela de Quito, no es una redundancia, sino una acertada y feliz coincidencia. Esta librería que hoy nos acoge, es un testimonio del entusiasmo, la admiración y el fervor hacia la literatura de Julio Cortázar. ¿No es una forma de homenaje y memoria permanente al escritor, bautizar con el título de su gran novela a una casa de libros, a la cabeza de la cual se halla alguien como Mónica Varea, con una tan clara y encantadora identidad de cronopio?

Las 1 026 páginas de la edición conmemorativa vienen encuadernadas con tapas duras. La cubierta trae el dibujo del juego de la rayuela trazado en tiza en un fondo negro, característico de la primera edición de Sudamericana, pero con una mejor respuesta a la indicación dada por el autor en 1963, cuando estaba por salir a la luz su novela: «Los colores tienen que ser todo lo brillantes que se puedan para contrastar con el fondo negro». Fiel a este pedido, la edición, coordinada por

José Luis Moure, presidente de la Academia Argentina de Letras, utiliza un color fuerte y brillante tanto en el título como en el lomo del libro; así reduce la seriedad del negro y adquiere un fresco aire juvenil. Las cubiertas duras, observaría alguno de los famas, garantizan además que sus páginas no terminarán con ese insoportable deterioro de la vejez, como las tan frágiles de la edición de Sudamericana en manos de los cronopios.

La edición conmemorativa se halla precedida por las estupendas páginas de Gabriel García Márquez, Adolfo Bioy Casares y Carlos Fuentes, que han sido recuperadas de publicaciones anteriores, y por un texto de Mario Vargas Llosa, trabajado para esta edición a partir de un artículo que se difundió antes en diario El País, y otro de Sergio Ramírez, escrito especialmente para esta edición, con los cuales se cierran los ensayos sobre *Rayuela* y su autor, escritos por cinco grandes narradores.

Lo más valioso de cuatro de esos textos son, me parece, todo cuanto tienen de testimonio personal, y a partir de él, de caracterización del autor y de su obra.

García Márquez cuenta dos episodios: el primero, un viaje en tren desde París hasta Praga, en compañía del escritor argentino y del mexicano Carlos Fuentes, los tres solidarios en el miedo a los aviones. Cuando atravesaban por «la noche dividida de las Alemanias», el mexicano preguntó al argentino quién había

introducido el piano en la orquesta de jazz; la respuesta fue una cátedra deslumbrante. Así la evoca el Premio Nobel colombiano:

> Nos hizo una recomposición histórica y estética con una versación y una sencillez apenas creíbles, que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Thelonious Monk. No solo hablaba con una profunda voz de órgano de erres arrastradas, sino con sus manos de huesos grandes como no recuerdo otras más expresivas.

En el segundo episodio nos lleva a un parque de Managua, cuando Cortázar lee ante una variopinta muchedumbre, uno de sus cuentos, *La noche de Mantequilla*, historia narrada por el protagonista, un boxeador, que habla en lunfardo, el dialecto de los bajos fondos de Buenos Aires. Con su talento hiperbólico y la inclinación a llevar la realidad hacia las parcelas de lo maravilloso, el autor de *Cien años de soledad* refiere que entonces

> Cortázar había logrado una comunicación tan entrañable con su auditorio que ya no le importaba a nadie lo que querían decir o no decir las palabras, sino que la muchedumbre

> sentada en la hierba parecía levitar en estado de gracia por el hechizo de una voz que no parecía de este mundo.

Los dos episodios le llevan a definir dos extremos de la personalidad de Cortázar:

> en privado, como en el tren de Praga, lograba seducir por su elocuencia, por su erudición viva, por su humor peligroso, por todo lo que hizo de él un intelectual de los grandes en el buen sentido de otros tiempos. En público, a pesar de su reticencia a convertirse en un espectáculo, fascinaba al auditorio con una presencia ineludible que tenía algo de sobrenatural, al mismo tiempo tierna y extraña.

Cortázar es un intelectual de amplísima erudición y un artista con prodigiosa imaginación poética e intenso aliento vital. Me parece que en la conjunción de esos elementos radica el poder seductor de su literatura.

El escritor tuvo conciencia de la atracción que ejercía su obra. «No puedo ser indiferente al hecho de que mis libros hayan encontrado en los jóvenes latinoamericanos un eco vital, una confirmación de latencias, de vislumbres, de apertura hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida», escribe en carta de 1967 a Roberto Fernández Retamar.

Pienso que esas palabras resumen, en una triple dirección, el significado más perdurable de su obra para toda una generación de lectores: eco vital, aventura de conocimiento y contacto con la belleza.

Resulta inolvidable el retrato que García Márquez ofrece del «argentino que se hizo querer de todos»:

> Era el hombre más alto que se podía imaginar, con una cara de niño perverso dentro de un interminable abrigo negro que más bien parecía la sotana de un viudo, y tenía los ojos más separados, como los de un novillo, y tan oblicuos y diáfanos que habrán podido ser los del diablo si no hubieran estado sometidos al dominio del corazón.

La única página de homenaje de Adolfo Bioy Casares pone de relieve un rasgo que une su literatura con la de Cortázar: el sentido lúdico y el humor. «Compartíamos con él una mirada escéptica en relación con el mundo, aunque un escepticismo esperanzado, no de rechazo». Bioy Casares complementa esa relación con el insólito oxímoron de «escepticismo esperanzado».

Mario Vargas Llosa se detiene en el sentido lúdico. El juego es, para el autor de *Rayuela*, un medio de exploración y creación artística, «alegato contra lo prefabricado, las ideas congeladas por el uso y el abuso, los prejuicios y, sobre todo, la solemnidad, bestia negra de

Cortázar cuando criticaba la cultura y la idiosincrasia de su país». Junto al juego, como elemento inseparable, se halla la libertad, esa que le lleva como creador a las grandes innovaciones y rupturas de estructuras narrativas, formas y lenguajes. Además de esa libertad, están presentes en su obra el humor, la burla y la carcajada, que desarman los formalismos, ritos y convenciones literarias y sociales.

Aunque Vargas Llosa reconoce el carácter iconoclasta de las novelas de Cortázar y su originalidad, le reprocha una especie de virtuosismo impúdico, por el que «el lector tiene a veces la sensación de ser sometido a ciertas pruebas de eficiencia intelectual». Para el escritor peruano, «la verdadera revolución de Cortázar está en sus cuentos. Más discreta pero más profunda y permanente porque soliviantó la naturaleza misma de la ficción...» Aunque puede parecer mezquino este comentario crítico en la edición conmemorativa de Rayuela, creo que acierta Vargas Llosa al ponderar el carácter profundamente innovador de los cuentos de Cortázar. Yo, sin dudarlo, excluiría a *Rayuela* del juicio de «virtuosismo impúdico». Los cuentos son, de forma más discreta, tan innovadores como su gran novela.

Las páginas de Sergio Ramírez narran una visita clandestina de Cortázar a Solentiname por invitación de Ernesto Cardenal, que tenía allí su comunidad religiosa. Nicaragua se hallaba aún bajo la férula sanguinaria de Somoza. Luego relata también Ramírez la estrecha y

solidaria relación del escritor argentino con la revolución sandinista durante sus primeros años, aunque finalmente renuncia a pensar en la decepción del escritor que nunca deja de crecer «al ver lo que quedó de la revolución después de aquel sueño de cambio que él acompañó desde el principio».

El autor nicaragüense plantea, además, una importante pregunta generacional: «¿habrá envejecido Rayuela junto con todos nosotros?». Para Sergio Ramírez esta novela tiene ya el carácter de una obra clásica; por tanto, es un libro destinado a sobrevivir a través de las edades. Pero en una indagación del escritor entre autores jóvenes, algunos coinciden con él, otros le responden que *Rayuela* fue a la generación de Ramírez lo que *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es a las nuevas, una biblia laica de enseñanzas acerca de cómo romper todos los platos de la alacena con el mayor escándalo posible.

El quinto estudio que precede al texto de *Rayuela* es el de Carlos Fuentes. No evoca en él ninguna memoria de sus vivencias personales con el autor, sino que desarrolla un ensayo de gran vuelo, lleno de erudición y brillantez intelectual, en el cual pone de relieve las raíces erasmistas de la obra de Cortázar en la que abundan los locos serenos. «Las ramas de la ironía, el humor, la imaginación fueron, son y serán las del erasmismo en el contrapunto al mundo mítico, épico y utópico de la tradición hispanoamericana», señala. Para Fuentes, Cortázar

es el mayor representante de la imaginación crítica de la modernidad urbana en nuestra novela. Uno de sus análisis es el papel innovador del lenguaje narrativo en esa crítica.

En la edición de la Real Academia y la Asociación de Academias de la Lengua Española, acompaña a la cuidada y escrupulosa presentación de la novela, la reproducción facsimilar del «Cuaderno de bitácora», una suerte de novedoso diario de viaje de puño y letra que llevó consigo Cortázar durante el proceso de creación de su novela. A los capítulos prescindibles, se agrega pues, este singular Cuaderno, para disfrute y complacencia de los admiradores del novelista argentino. Los lectores cuentan además, en la edición conmemorativa, con un muy útil glosario e índice onomástico y una amplia biobibliografía del autor.

Al texto le siguen cinco estudios críticos de la novela, entre los cuales se destaca por la claridad, lucidez y penetración analítica el de Andrés Amorós.

Hasta aquí, pues, mi reseña, sobre la edición conmemorativa.

Los platos rotos

«Esa biblia laica de enseñanzas acerca de cómo romper todos los platos de la alacena con el mayor escándalo posible», de la que habla Ramírez para resumir las audaces rupturas que produjo *Rayuela* en la novelística en lengua española, tuvo una perdurable influencia tras

su publicación en 1963. No obstante, como escribe Ortega y Gasset, todo creador asesina a sus posibles iguales. Las innovaciones del escritor argentino produjeron también una ola de imitaciones: el «rayuelismo», con caprichosas excentricidades experimentales, alejó a muchos lectores del género.

Las innovaciones de *Rayuela* comprenden no solo novedades en la estructura de la novela, sino en la forma de leerla, al menos con las dos modalidades que sugiere el autor: la primera, la habitual, desde el capítulo primero al 56, sin seguir del 57 al 155, capítulos prescindibles. La segunda modalidad invita a iniciar la lectura en el capítulo 73 y seguir después en el orden que se indica al pie de cada capítulo, entre saltos y retrocesos. Aunque en tiempos del «Me Too», la diferenciación cortazariana de lector macho y lector hembra sea una condenable herejía y bastante antes el propio autor ya se había retractado de ella, la asunción de un papel activo del lector y la ruptura de sus hábitos, es una de las exigencias de la estructura narrativa y de las modalidades que propone el autor para la lectura de su obra.

La novela dentro de la novela, y sobre todo las críticas dentro de ella al mismo proceso creativo, es un viejo recurso utilizado ya por Miguel de Cervantes en El Quijote. Sin embargo, la radicalidad con la que utiliza ese recurso es una novedad en la obra de Cortázar. Morelli es en ella la conciencia crítica implacable acerca de la novela y el lenguaje, con sus proposiciones de antinovela y destrucción del lenguaje.

Esa destrucción solo es un primer paso en el que se registran irreverencias ortográficas, juegos con el diccionario (visto como un cementerio de las palabras), burlas y quiebras de estas. Porque el paso ulterior es la recreación del lenguaje, el uso de voces de otros ámbitos lingüísticos o el glíglico de Oliveira y la Maga, en el que se desarrolla el antológico capítulo 68, con su evidente contenido erótico. He aquí un fragmento:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia...

Me parece que una de las luchas de la novela occidental ha sido el vencer el tiempo lineal y reflejar la simultaneidad de la percepción en el lenguaje narrativo. La corriente de conciencia es uno de esos intentos. En el capítulo 34, Cortázar incorpora una variante para aprehender la simultaneidad; en ese intento Oliveira encuentra la novela que leía la Maga, una obra de Galdós.

La operación de lectura a la par que el monólogo interior crítico e irónico de Oliveira sobre ese texto, exigen del lector ir a saltos entre las líneas pares y las líneas impares. Con la lectura continua resulta ininteligible este capítulo.

En fin, todo lo expuesto son algunas de las formas del sonoro romper de platos en la novela de Cortázar. Sin embargo, me parece que su fuerza y perdurabilidad no radican tanto en esas quiebras como en su vinculación con la gran tradición de la novela occidental. Aunque la historia narrada tenga un final abierto, el lector puede asirse a una trama en el periplo de Oliveira y la Maga en París, y de Oliveira, Traveler y Talita, en Buenos Aires. Los personajes, los ambientes, la intensidad del lenguaje, su fuerza poética, el espesor reflexivo de la novela, son también parte de la gran tradición de la novela occidental.

¿Qué me queda como lector de Rayuela? Los temas, personajes y ambientes, es decir, aquello que, a pesar de la diversidad de un género que se resiste a cualquier definición, caracteriza a la gran novela de todos los tiempos.

La imagen del laberinto —un leit motiv arquetípico desde el mundo griego— se repite en *Rayuela* en el orden zigzagueante de la lectura y en el espacio de los encuentros y desencuentros de Horacio Oliveira y la Maga, o en las interminables discusiones sin salida en el Club de la Serpiente. El laberinto se halla en el

corazón de Oliveira, implacable observador de su propia vida, buscador fracasado del kibutz de la felicidad, incapaz de saltar las diferentes casillas de la rayuela y, como en el juego infantil, llevar la piedrecita con la punta del zapato al cielo. En Buenos Aires, Horacio termina por construir otro laberinto por medio de un complicado mecanismo de cuerdas y rulimanes, antes de reencontrar, en Talita, la imagen de la propia Maga o lanzarse al vacío, al abismo de la locura o de la muerte...

La literatura de Julio Cortázar descubre no solo el pequeño y complejo laberinto del corazón humano, sino el gran laberinto en el corazón mismo de la realidad. Las fantasías cortazarianas ponen en crisis las certezas positivistas y muestran la precariedad de la razón para capturar la realidad.

Para el autor argentino, la realidad es como una esponja. La sustancia no está precisamente en la cara externa de la esponja, sino en las superficies interiores, ocultas a primera vista. Penetrar por esas porosidades y planos internos y exprimir la sustancia solo es posible gracias a la fantasía, a la intuición poética, a la experiencia artística.

En los cuentos de Cortázar, el mundo ordenado y tranquilo experimenta una ruptura súbita. La sólida realidad en la que se hallan cómodamente instalados los personajes empieza a tambalear, muestra sus otras caras. Los hábitos y los ritos repetidos sufren un remezón por

la presencia de lo excepcional, que termina, casi siempre, por imponerse y modificar profundamente la existencia cotidiana de los personajes.

Tras la capa de chocolate con que baña los bombones Delia Mañara, se esconden alas y patas de cucaracha para envenenar a sus novios, en «Circe». El hombre que asiste tranquilamente a una representación teatral es obligado a subir al escenario y participar en un drama que amenaza la vida de una mujer y su propia vida, en «Instrucciones para John Howel». Misteriosos enemigos ocupan paulatinamente la casa laberíntica de dos hermanos solitarios, y esa otra realidad los desplaza, trastorna sus ritos de cada día y los expulsa de ella, en «Casa tomada». El encuentro de dos amantes en el capítulo final de una novela se convierte en la realidad verdadera para el lector, cuando el amante empuña el arma para matar al esposo de ella y se dirige con el puñal hacia el mismo lector de la novela, en «Continuidad de los parques». O para el motociclista de «Noche boca arriba» que sufre un accidente y, en el hospital, es llevado en una pesadilla a la guerra florida: cuando está por ser sacrificado por el sacerdote azteca, el sueño se invierte, lo excepcional se impone como lo verdadero y la experiencia del comienzo se transforma en el verdadero sueño.

En estos y muchos otros cuentos de Cortázar la presencia de lo insólito y excepcional pone en crisis formas monótonas de existencia. El orden burgués sufre radicales trastornos.

Cortázar prefirió los caminos del relato fantástico. Algunos motivos del género desarrollan sus cuentos: los límites imprecisos entre el sueño y la vigilia, las transformaciones, el tiempo que gira en redondo, la presencia de lo monstruoso, el tema del doble.

«La isla al mediodía», «Lejana», «Todos los fuegos el fuego», «El otro cielo», «Axolotl», «Bestiario», «Cartas de mamá», «Carta a una señorita en París», son algunos de los cuentos maestros del escritor argentino en torno de aquellos motivos.

En ese vastísimo mundo imaginado por Cortázar, los principios de causalidad y contradicción revelan su carácter precario, las cosas pueden ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo respecto. Por consiguiente, se rompen los primeros principios de la más fuerte tradición filosófica occidental. La fe en la razón como fuente de toda certidumbre, y de la experiencia o la utilidad como caminos de acceso a la realidad, muestran sus engaños y limitaciones. Es decir, el optimismo positivista se sujeta a una implacable crítica. Quizás este es el rostro del escepticismo esperanzado al que alude Bioy Casares.

Por estas vías, la función más honda e innovadora de Rayuela y los cuentos de Julio Cortázar es, me parece, poner en duda los fundamentos del realismo. Después de leer al gran maestro argentino no se puede dejar de ver la realidad con otros ojos.

Dávila Andrade, entre la búsqueda del absoluto y la nada

César Dávila Andrade es una de las más altas cumbres de la poesía ecuatoriana y latinoamericana; su obra merece una difusión tan amplia como la de Neruda, Vallejo, Huidobro o Paz; sin embargo, es todavía poco conocida en nuestra América.

Existe una estrecha conexión entre la poesía, los cuentos, ensayos, prosas y otras páginas del escritor. Si bien en este trabajo me limitaré al análisis e interpretación de su poesía, examinaré primero, de forma sumaria, sus ensayos, para indagar en ellos la estética daviliana como una guía de acceso a su lenguaje poético; en este, como un hilo de Ariadna en el laberinto de la significación, centraré el análisis y la interpretación de los textos en el motivo de la búsqueda de lo Absoluto a lo largo de su obra.

Es evidente el marcado sentido religioso en la poesía de Dávila; tanto que podría aplicársele al poeta la denominación de un místico en estado salvaje, que utilizó Paul Claudel para definir la experiencia del autor de «Una temporada en el infierno» y de las

«Iluminaciones». En la poesía mística, el camino de ascenso del alma hacia el encuentro con lo Absoluto pasa por un tramo negativo, de oscuridad, de perplejidades y extrema angustia. Esa vía de purificación, de noche cerrada, termina con una iluminación, una experiencia de hallazgo y plenitud, una revelación: el encuentro del buscador con el ser buscado. La aventura de Dávila es de desencuentro y fracaso, termina en un radical aislamiento, incertidumbre y soledad, en la oscuridad más densa e impenetrable. La sed de Dios, la realización del ser, del conocimiento, de la poesía y la belleza, le conducen a la negación de Dios, a la nada, al aniquilamiento; la penetración en las cosas y en la perpetua renovación de la naturaleza, a la constatación de la muerte y la destrucción, al Gran Todo en Polvo; la búsqueda de la belleza y claridad, al encuentro con lo horrible, tenebroso y oscuro. En ese camino, el lenguaje poético se descompone, las imágenes se dislocan, toda lógica se quiebra; la poesía se convierte en el espejo de una conciencia desgarrada.

Ese desencuentro del escritor se halla ya, como en un trazo germinal, en el primer poema que conocemos de Dávila, «La vida es vapor», publicado el 15 de julio de 1934 en diario *El Mercurio* de Cuenca, cuando el poeta no cumplía aún sus 16 años.[115] Un aliento su-

[115] César Dávila Andrade, *Obras completas I, Poesía*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede de Cuenca; Banco Central del Ecuador, 1984, p. 93.

rrealista anima aquellos primeros versos, en algunos de los cuales se escuchan ecos de la poesía de Jorge Carrera Andrade; y en otros, de la escritura alucinada de Pablo Palacio.

El yo lírico da testimonio de soledad, desorientación e incertidumbre. La creación muestra un rostro fragmentado, demencial, y la conciencia se halla perdida en ese universo absurdo: «Oigo cantar a las pirámides una canciones góticas…/ me estoy ahogando en el cacharro ilógico./ El universo se ha vuelto loco… En el Bosque/ de los insomnios, soy una hélice desorientada…» [116]

Dávila Andrade transitó por los caminos del yoga, el zen, el ocultismo, la teosofía y los conocimientos esotéricos. Fueron cercanas a él experiencias de la mística cristiana, como las de Ernesto Cardenal y su maestro Thomas Merton, y otras tan dispares como las de los rosacruces, las de la parasicología o las de poetas como Arthur Rimbaud.

En las páginas que dedicó Dávila Andrade al ensayo, la prosa poética y los comentarios bibliográficos, desconcierta la heterogeneidad de sus lecturas: concitan por igual su apasionado interés los trabajos del médico sueco Axel Munthe y la poesía de Omar Khayyam; las biografías y otras páginas de Emil Ludwig y las Epístolas de San Pablo y los libros del matemático y escritor ruso Piotr Ouspensky sobre la Enseñanza Primordial;

[116] Ibid.

los escritos y las cartas de los grandes maestros del zen, las obras de Erich Fromm y de Jung o el *Análisis del Espíritu* de Bertrand Russel, y las revelaciones de la clarividente norteamericana Alice Bailey en torno a la existencia de una institución esotérica espiritual conocida con el nombre de Jerarquía Planetaria de la Luz.[117] ¿Cuál es el común denominador de esas tan disímiles lecturas? Alguna búsqueda espiritual, las inquietudes éticas y religiosas, la necesidad de una vigilante atención a cada instante por parte de los seres humanos o la conciencia de sí mismo como vía hacia la iluminación a la cual aspiran los maestros del zen, el ansia de Absoluto...

No es posible reducir a un sistema coherente las creencias y convicciones de Dávila Andrade. Sin embargo, intentaré resumir algunas ideas que sustentan su estética y expresan, en este plano, sus inquietudes más reiteradas.

Al evocar la figura de Mahatma Gandhi pocos días después de su asesinato, el poeta recuerda que el gran luchador indio oyó, de labios de su madre, por primera vez, la extraña palabra que daría significado a su vida y dirección a su obra...: Ahimnsa... el valor de no herir jamás nada ni a nadie. Ni planta, ni animal, ni carne, ni

[117] César Dávila Andrade, «Prosa no ficcional», en *Obras completas II*, *Relato*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede de Cuenca; Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 361 a 564.

conciencia. Y ser un alma que puede decirse verdaderamente en paz con el mundo.[118]

Esa ética de no violencia y respeto a la vida parecería ser la aspiración o el ideal mayor que quisiera profesar el poeta cuencano. Aunque mientras más alta sea la aspiración, sienta con mayor fuerza lo lejos que está de ella.

De Antonio Machado escribe

> que era una criatura menesterosa de Dios; que necesitaba sentir la gran identidad de Dios en el hombre, en lo humano. Su búsqueda insatisfecha, sus infatigables correrías, sus reflexiones y sus cantos, tienden a este fin inalterable. Tanto buscó lo divino, que a veces se vio forzado a inventar un Dios para su propio uso.[119]

Algo parecido se puede decir del propio Dávila Andrade, criatura menesterosa de Dios, que necesitaba sentir la identidad de este en el hombre, y que algunas veces se vio forzado a inventar un Dios para su propio uso.

Dávila sentía una fuerte atracción por la experiencia mística: creía que subordinado a un exigente proceso de despojamiento y disciplina de purificación de los sentidos y a la comprobación del carácter engañoso de estos,

---

[118] «Evocación de Gandhi», en *Obras completas II, Relato*, p 405.

[119] «Evocación de Antonio Machado», en *Obras completas II, Relato*, p. 420.

el poeta afinaba el conocimiento interior y podía penetrar en la sustancia de las cosas. Así, al comentar la obra de Ernesto Cardenal, Dávila señala que «la experiencia en que la visión interna se agudiza sin dejar de mirar ni atender los reclamos de la vida práctica derivados de un reglamento austero, hicieron posible la mirada nueva en los ojos del poeta»; que este llegó a contemplar la falacia de las formas «sin ser esclavo ya del viejo hechizo, del ancestral tejido. Y sintió deseos del canto y escribió conducido de la mano por la espontaneidad aposentada en su corazón, en sus vísceras, en sus tendones...».[120]

La reflexión más completa sobre su estética y las relaciones con el esoterismo y las religiones orientales, la desarrolla Dávila en el ensayo «Magia, yoga y poesía».[121] Allí empieza por recordar que, en la prehistoria, dibujos como los de las cuevas de Altamira nos revelan el impulso del arte hacia los símbolos. Esa tendencia no solo se muestra en las representaciones rupestres, sino también en la cerámica de uso doméstico. En unas y otras representaciones se puede hallar la más remota poesía. Para el poeta, «el hombre es un constante creador de imágenes que le afectan, de forma sutil y, sin embargo, decisivamente».[122] En la libertad creadora preconsciente halla la

---

[120] «Ernesto Cardenal: Gethsemani, KY», en *Obras completas II, Relato*, p. 491.

[121] «Magia, yoga y poesía», en *Obras completas II, Relato*, pp. 431 a 443.

[122] Ibid., p. 431.

semejanza del hombre con los dioses; y en las asociaciones insólitas de planos de la realidad extremadamente distintos y distantes, como las que incorpora el surrealismo al lenguaje de la poesía, halla que la conexión solo es posible gracias al espíritu del lector, a su capacidad intuitiva y creadora, o a su sensibilidad estética.

El escritor pone de relieve el parentesco filológico entre la voz imagen, derivada del latín «imago», y la obra del mago, del operador de magia. En el poeta,

> las criaturas de la imaginación surgen más allá de la conciencia y emergen en el plano propio de esta, de una manera imperceptible. La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entrefundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo de que dispone el poeta.[123]

Sentimiento y mente en un solo acto reconocen a las criaturas de la imaginación. La vibración simultánea que reacciona ante la emoción que producen esas creaciones es el instrumento más eficaz con que cuenta el poeta para conocer el mundo.

«Para encontrar las relaciones con la magia en la poesía no debemos abandonar el clima en que estas

[123] Ibid., p. 432.

se dan»; corresponden en el poeta «a sus más secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas», señala Dávila Andrade[124] que, a la par, reconoce las posibilidades de extravío y los peligros mortales de esa experiencia para la vida del creador. No se trata de un juego, como el del cadáver exquisito de los surrealistas, ni del automatismo de su escritura. El poeta que alcanza los niveles de la percepción más honda, no juega con literatura, sino con la vida.

Dávila ejemplifica el extravío con la experiencia de Arthur Rimbaud: su descripción de lo que acontece con el poeta francés podía también habérsela aplicado a sí mismo:

> [...] En su aprendizaje de mago o de brujo, a través del desorden de los sentidos, escogió un sendero espurio y su empresa de creador se alimentó de la agonía y del desastre vital del hombre [...] El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos. [...] De aquí que se convierta entre todos los hombres en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito [...] Lo que pretendía el autor de las Iluminaciones era forzar las puertas del conocimiento superior con

[124] Ibid.

> armas tenebrosas. Su obsesión por la videncia y el conocimiento mágico le condujeron, a la tragedia, a la desesperación y a la fuga [...] Este apetito desenfrenado de conocer y poseer aquello que es más allá de los límites del conocimiento poético, por medios turbios e irregulares, sigue conduciendo al desequilibrio a muchas almas singulares.[125]

Dávila observa también que, en el mundo contemporáneo, otros grandes escritores de la literatura de Occidente han intentado transitar por «una vía nueva para la realización del ser a través de la poesía como experiencia de conocimiento».[126] De forma simultánea, han descubierto las milenarias prácticas del yoga de la India, y se interesan por ella personalidades descollantes de su tiempo como Romain Rolland, Thomas Eliot, Aldous Huxley. Al mismo tiempo, poetas como Michaux, han llegado a utilizar «la vieja droga de los misteriosos tributarios del Sol de los Aztecas,—escribe Dávila— para conseguir ese estado del alma cuyo sentido rebasa toda comprensión».[127] Por esas vías, la experiencia poética ha sido ampliada —concluye— «a un crecimiento espiritual orientado hacia los confines del

[125] Ibid., p. 435.

[126] Ibid.

[127] Ibid., p. 436.

universo y hacia el centro del ser en el conocedor del mundo y sus formas».[128]

Cumple un destino trascendente el poeta que busca la identificación del sujeto con el objeto de su conocimiento. Esa identificación le lleva hacia privilegiadas revelaciones, le conduce «a una visión suprasensual del mundo, libre de los elementos de la personalidad y de los espejismos del tiempo».[129] Consciente de esas nuevas y ensanchadas vías de conocimiento, el poeta cuencano transitó por ellas, al comienzo cerca de las creencias cristianas; después, de forma paralela a una peculiar teosofía. Quería experimentar las secretas uniones con el limo de las emociones primarias, sentir los vínculos con las tendencias viscerales, a pesar de que la identificación con ese multiforme magma implicara el aniquilamiento del yo... [130]

Bajo el título de «Primeros poemas», las obras completas de Dávila Andrade recogen, como mencioné antes, el primer poema de 1934. El segundo, «Elogio de la gracia iluminada», está fechado en marzo de 1943.[131] ¿No escribió ni publicó nada en esos nueve años? Parece

---

[128] Ibid.

[129] Ibid., p. 437.

[130] Cfr. Diego Araujo Sánchez, «César Dávila Andrade: El dolor más antiguo de la Tierra», en Revista *Ágora* No.8, Quito Casa de la Cultura Ecuatoriana, enero de 1968, pp. 23 a 44.

[131] César Dávila Andrade, *Obras Completas I, Poesía*, pp. 94 y 95.

imposible tan largo silencio. Este es un vacío que debe llenar la investigación literaria.

«Canto a Guayaquil»[132] no está fechado; tampoco lo está «Ciudad a oscuras».[133] Después, contamos con un poema de 1944 y solo con seis más desde el año siguiente hasta 1947, entre ellos en este último año, «Palabras para el silencio de Pablo Palacio».[134]

En «Elogio de la gracia iluminada»[135] se revela ya el hacedor de imágenes y la fortaleza del uso del alejandrino de cuño modernista, que tendrán una expresión plena en «Canción a Teresita».[136] En el poema a Guayaquil, en medio de la profusión de novedosas imágenes se deben poner de relieve el amor por los pobres y débiles, y la evocación de la masacre del 15 de noviembre de 1922: «Fueron matados en la brisa/ Fueron matados en el agua/ Doble muerte de aliento y de figura/ Cayeron por tener entre sus ojos/ fijo el color del pan que aman los niños».[137]

El poema mayor de estos años es su «Oda al Arquitecto».[138] En él se expresa una concepción panteísta de

---

[132] Ibid., pp. 96 a 101.

[133] Ibid., pp. 102 y 103.

[134] Ibid., pp. 117 y 118.

[135] Ibid., pp. 94 y 95.

[136] Ibid., pp. 106 a 108.

[137] Ibid., p. 99.

[138] Ibid., pp. 111 a 113.

Dios. Entre 88 versos alejandrinos, se repite en ocho versos, con mínimas variaciones, la invocación con la cual se abre el poema: «Oh antiguo Arquitecto de las gaseosas», «Oh invisible Arquitecto de las etéreas manos», «Oh sagrado Arquitecto de las eternas manos», «Oh antiguo Arquitecto de las aéreas manos», «Oh antiguo Arquitecto de las perfectas manos...»

La imagen del Gran Arquitecto del Universo es, como se conoce, de filiación masónica. El poema es un acto de adoración, de culto: como los candelabros que alzan su lengua hasta su nombre, así el alma del yo lírico se acerca al Hacedor de todas las cosas, exalta la presencia del Dios en la muerte y en la creación, en el principio del movimiento, en el principio de los tiempos, en el espacio «eterno, veloz e inamovible, distante y cercano, irreal y perenne». Es un Dios que puede ser percibido por la física llama del tacto. Es el motor de las flores, da la consistencia a los árboles y sustenta la persistencia de los mitos. Es un Dios actuante: marca la dirección de los seres vivientes y las cosas, los anhelos del corazón y las tristezas de la sangre. No es una divinidad personal, sino que se confunde con la naturaleza, con todo el universo.

Por obra de esta omnipresencia de Dios, caminan y se mueven los seres y las cosas. Dios se halla en ese gran todo, pero también en nosotros: la muerte reintegra a cada uno de los seres vivientes al Sagrado Arquitecto de

las eternas manos, que respira nuestro gozo y nuestro dolor y, en la noche postrera, nos respira el alma.

César Dávila Andrade había nacido en la ciudad de Cuenca el 5 de octubre de 1918. «Fue el primero de seis hijos de un hogar modesto», escribe su sobrino Jorge Dávila Vázquez,[139] a quien debemos la edición de las obras completas del escritor, en estupenda publicación de la Universidad Católica de Cuenca, y quien ha revelado también desconocidos datos acerca de la familia del poeta: el padre era un severo conservador; su primogénito simpatizaba más con la ideología de los tíos, que se inclinaban hacia el liberalismo. Dávila Andrade se distanció más aún del padre cuando en la juventud manifestó sus simpatías por el movimiento socialista en el que militaban los intelectuales de las nuevas generaciones de su tiempo. Con la madre, el poeta siempre mantuvo una estrecha y tierna relación de afecto.[140]

Dávila Andrade abandonó sus estudios en el segundo año de colegio, dejó Cuenca, fue primero a Guayaquil en busca de trabajo y luego a residir en Quito al comienzo de la década del cuarenta; en estos años, colaboró con la recién creada Casa de la Cultura Ecuatoriana. A inicios de los cincuenta se estableció en Venezuela, en donde

---

[139] Jorge Dávila Vázquez, «Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación de César Dávila Andrade», en Dávila Andrade, *Obras Completas, I, Poesía,* pp. 13 a 87.

[140] Ibid., p. 179.

escribió para diarios y revistas. El 2 de mayo de 1967 se suicidó en una habitación de hotel en la ciudad de Caracas.

En la vida del poeta se revela una fuerte experiencia de marginalidad: él se ve a sí mismo como distinto. Hasta el apodo con que se lo conocía acentúa la percepción de una persona singular, extraña. Al decir de uno de sus hermanos, el tipo «medio árabe, medio oriental», quizás llevó a que sus amigos le llamaran Fakir. En este apodo influyó también el interés que tenía el poeta por las filosofías orientales. [141]

Dávila fue consciente de ese carácter marginal, excéntrico, diferenciado. Por ello escribe en «Carta a la madre»: «Dime sinceramente qué piensas de este hijo./ Te salió tan extraño./ Renunció a todo aquello que los otros ansiaban,/ y se hundió en sí tanto, que quizás no es el mismo».[142]

Otro factor de marginalidad es la pobreza. El escritor sufre los aprietos económicos del provinciano que sale de su lugar de origen para residir en la capital. La sensación de extrañamiento se sostiene también en la vida bohemia, la dependencia del alcohol, el abandono del país y los lustros de exilio en tierras venezolanas.

Muy pocas semanas después del suicidio del poeta, en 1967, tuve la oportunidad de examinar algunos dibujos

---

[141] Ibid., p. 15.

[142] César Dávila Andrade, *Obras completas I, Poesía,* p. 161.

que salieron de manos de Dávila Andrade. Uno de ellos me llamó la atención, como lo relaté en un ensayo que escribí en esos mismos días sobre la obra del escritor cuencano:[143] con trazos cortados, la mano del artista perfila el rostro de Cristo; pero si volteamos el dibujo, esos mismos trazos le sirven para esbozar la imagen convencional del demonio. Dios y el diablo, el ser y la nada, el amor y la muerte... La poesía de Dávila se mueve entre esos antagonismos y polaridades.

En *Espacio, me has vencido*,[144] primer libro de Dávila, el hombre devorado por la inmensidad del cosmos, busca un lugar de destierro para su alma. ¿Qué le lleva a este confinamiento? No es la idea abstracta de extensión, sino el contacto con la Tierra, con las fuerzas de la conciencia que reaccionan cuando despiertan a los requerimientos de la experiencia. Dávila Andrade concibe la vida como prolongación de vidas anteriores, reconoce la existencia como superposición desordenada de instantes de existencia, el ser como mosaico del devenir. Con acento emocionado, en «La pequeña oración»,[145] clama porque se disuelva el manto subterráneo que le vela la mirada; quiere librarse de la embriaguez de los sentidos; pide luz para que sus manos puedan acariciar las cosas, sin sangre de deseo:

---

[143] Diego Araujo Sánchez, «César Dávila Andrade: El dolor más antiguo de la Tierra», en Revista *Ágora*, pp. 24 y 28.

[144] Dávila Andrade, *Obra Completa I, Poesía*, pp. 123 y ss.

[145] Ibid., p. 133.

Abre ya, de una vez, los espejos enlutados
que pusiste sobre las placas oscuras de mi
/féretro.
Abre las ciegas yemas de mis dedos
para que puedan sentir la callada amistad de la
/materia.

Dame la luz sin nombre de junio o de
/septiembre.
Dame de aquella agua que aún no hace rocío,
anterior a la nube, cuando es solo rumor entre
/tus manos en el aire.[146]

Estos dones que anhela en su vida —una afinada sensibilidad, una luz que ilumine con extrema pureza y permita aprehender la multiforme belleza del universo, como la del agua anterior al rocío de la que solo beben los artistas, la más pura— son características esenciales de su lenguaje poético, de una enorme delicadeza y ternura. En esta línea magnífica escribe sus poemas más conocidos como «Carta a una colegiala»,[147]»Carta de la ternura distante»[148] y «Canción a Teresita», delicadas y transparentes filigranas de metáforas labradas con gran pasión.

Dávila Andrade testimonia también el momento de la alegría, la aceptación exultante de las fuerzas de

[146] Ibid.

[147] Ibid., pp. 143 y 144.

[148] Ibid., pp. 127 y 128.

crecimiento y disminución que engendra la vida. En «Invitación a la vida triunfante», canta «la alegría inmensa de ser hombres, el don de hablar con amor toda palabra y aun la certeza de la muerte venidera».[149] Pero también registra la soledad humana, la victoria del espacio sobre la frágil vida terrestre, el rostro del odio y de la muerte; y «da fe de nuestras úlceras/ y de esas espinas que masticamos con el alma, cuando todos se callan...»[150]

Si los poemas de *Espacio me has vencido* muestran el exilio del poeta, la desorientación y pérdida de su identidad en su aventura de penetración en el espacio, *Arco de instantes*[151] revela la inmersión del artista en la experiencia del tiempo.

En este libro persiste la dualidad fundamental en la visión del poeta: la del místico y alucinado. El poeta posee la capacidad de elevarse hacia el Ser por la mística del despojamiento, y la potencia de arrojarse a la Nada por la metafísica del desgarramiento. El místico purifica los sentidos, asciende, busca un corazón desnudo y fuerte, libre de todos los males y bienes que puramente no son Dios, da batalla a las fuerzas negativas de la vida. El alucinado se lanza al abismo, desgarra los sentidos con el

---

[149] Ibid., p. 134.

[150] Ibid., p. 178.

[151] «Arco de Instantes», Dávila Andrade, *Obra Completa I, Poesía*, pp. 253 a 298.

cúmulo de las experiencias, vierte en el corazón los males y bienes de la tierra. Ambos tienen parecida pasión religiosa, análoga sed interna. Muchas veces los caminos de uno y otro se acercan, se confunden, parecen uno solo. Entonces el alucinado puede recibir la denominación de «místico en estado salvaje».

Con *Arco de Instantes*, Dávila inicia su desgarramiento metafísico y celebra el rito de la consagración de los instantes. El poema que abre el libro, «Advertencia del desterrado», resume el pasado optimismo: «Es verdad que bajé una mañana,/ con un nombre de sal entre los labios/ y una mancha de cielo sobre el alma».[152] Pero la experiencia del abismo lo atrae: Dávila confiesa que había descubierto «el río que va de las nociones a la Nada»[153] y la necesidad de «imprimir una huella animal en el secreto pomo del corazón».[154] No sólo hay despojamiento sino desgarramiento. La dedicatoria del libro confirma esta idea: «al hombre en el vacío».[155]

En esta época, Dávila debió sentirse como ahogado en la piedra de las ciudades andinas. Empezaría a pasear

---

[152] Ibid., p. 253.

[153] Ibid., p. 261.

[154] Ibid., p. 256.

[155] No se transcribe la dedicatoria en las *Obras completas I, Poesía*; sí en la primera edición: César Dávila Andrade, *Arco de instantes*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.

su angustia por las calles, tabernas y atrios. Su poesía se vuelve difícil. Es la revelación interior, reñida ya con la lógica de las formas pero no por ello menos dramática y coherente; una poesía que abandona la superficie, filtra el material impuro de la sensibilidad periférica y echa raíces en las regiones subterráneas de la conciencia.

Arco de Instantes conserva la belleza feroz del alma atormentada; a veces, irrumpe la ternura, como substancia del poema; o la reminiscencia de la infancia y la participación metafísica en el vaivén de la «Corteza Embrujada», donde todos los horizontes se desgarran.

El hombre en el vacío, no obstante, tiene la más intensa noción de la necesidad de lo Absoluto. El poeta expresa así una certeza primordial: «Señor, no te conozco, y sin embargo,/ te siento como un ciego que me mira».[156] Mas tiene también la conciencia del esfuerzo inútil para hallar al Dios escondido: «En algún lugar, muy azul seguramente,/ te vistes mucho, siempre,/ para que no te reconozcamos».[157]

Dávila había contemplado la secreta arquitectura de las cosas. No dudaba ya de Él; pero... si Él hizo nuestros ojos ¿por qué no le podemos ver? La fórmula del poeta es: «Sé que nuestras manos fueron posibles/ por

---

[156] *Arco de instantes,* en Dávila Andrade, *Obras completas I, Poesía*, p. 281.

[157] Ibid., p. 282.

la feroz belleza de las tuyas./ Ahora, unimos las nuestras en plegaria/ y sólo nos responden los vacíos».[158]

La poesía de Dávila se muestra como una poesía cargada de cilicios. Percibimos en ella una intención expiatoria. Dávila navega, desde *Arco de Instantes*, el río que va de las nociones a la nada. Y anticipa una visión a la que regresará en *Boletín y elegía de las mitas*: el hombre viene sólo a soñar sobre la Tierra, no a vivir. Y reitera otra visión que había expresado ya en su «Oda al Arquitecto»: la misma vida es sueño en la vida del Señor del Universo.[159]

En contraposición con el exilio del topos (lugar) y del cronos (tiempo), en *Espacio me has vencido* y *Arco de Instantes*, contamos con dos de los poemas más extensos de Dávila Andrade, que asumen la identificación con un espacio y un tiempo histórico determinados: *Catedral Salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*. En ambos se hallan presentes elementos religiosos. En el primero, desde el título: la catedral es una edificación emblemática de alabanza y oración, una sede religiosa. En el segundo, la pasión y muerte de Cristo son el sustento de la imagen que se desarrolla en todo el poema con el registro de la explotación y violencia contra los indígenas por la conquista y el régimen colonial, sobre todo por las mitas y obrajes; los siglos de humillación, se comparan con los

[158] Ibid., p. 283.

[159] Cfr. Araujo, «César Dávila Andrade: El dolor más antiguo de la Tierra»

tres días de sepulcro que preceden a la resurrección. Las invocaciones al Dios Creador tienen la textura de una acendrada poesía mística: «¡Oh, Pachacamac, Señor del Universo!/ Tú que no eres hembra ni varón./ Tú que eres Todo y eres Nada./ Como el venado herido por la sed/ te busco y solo a Ti te adoro».[160]

No obstante, los dos poemas desarrollan motivos y formas expresivas bastante diversos. En *Boletín y elegía de las mitas* abundan los referentes históricos, el yo poético asume una función de testigo y narrador intermediario, se identifica con el sufrimiento indígena, se reviste de una identidad colectiva. Los episodios que narra el poema como dolorosos cuadros de tormento, se hallan documentados en la obra de Aquiles Pérez, *Las mitas en la Real Audiencia de Quit*o.[161]

En *Catedral Salvaje* los referentes históricos son mínimos. Se alude, sí, a la llegada de los conquistadores españoles:

> ¡Esta es la comarca soñada por los malhechores
> /blancos!
>
> ¡Mi corazón presintió sus navíos, como
> /cáscaras
> roídas por los vagabundos del Océano!

[160] Ibid., p. 290.

[161] Aquiles R. Pérez T., *Las mitas en la Real Audiencia de Quito,* Quito, Imprenta del Ministerio del Tesoro, 1947.

¡Pájaros de las grandes aguas, sobre maderos
/perdidos,
flotando a la deriva de la sabiduría, sobre
/cruces y cortezas vinieron![162]

Sin embargo, se imponen la geografía, la presencia grandiosa de montañas y volcanes, de caudalosos ríos y tempestades, del viento poderoso, de lo infinitamente grande y también del microcosmos, de lo infinitamente pequeño. Las dos realidades se revelan a través del yo lírico en una exclamación continua. El encandilamiento y la adoración mística del sujeto de la enunciación poética se transfiere a la Tierra, a la Corteza Embrujada. «El cóndor y la moscarda mínima ofrecen diariamente/ sus huevos grises y sus cenizas voladoras al Altísimo».[163] El poeta exalta, como en un solo aliento admirativo, la forma proteica y la incomparable grandeza del universo andino. Vida y muerte se muestran al mismo tiempo. En esa catedral salvaje, con cataclismos de monstruos y volúmenes, el hombre vive atrapado entre murallas de nieve planetaria. Hasta el canto se pierde en ese Gran Todo inconmensurable: «¡Amauta valeroso, toda verdadera canción es un naufragio!», anticipa el poeta.[164]

---

[162] César Dávila Andrade, «Catedral Salvaje», en *Obras Completas I, Poesía,* p. 183

[163] Ibid., p. 271.

[164] Ibid., p. 182.

Catedral Salvaje es una sinfonía torrencial, concebida en tres grandes movimientos; en versos de cauce ancho, con un aliento profético y whitmaniano, mantiene una sostenida musicalidad. El primer movimiento, lleva el nombre bajo el cual se publica todo el poema; el segundo, «El Habitante»; y el tercero, «Vaticinio». Dávila Andrade no ocultó su entusiasmo ante esta vasta creación: en carta a Benjamín Carrión, le confesó:

> Pero ahora, este libro mío, es realmente un libro de Poesía. Estoy casi contento. Se trata de un poema cíclico de mil doscientos versos. Tiene arquitectura; días de trabajo; cosas vivas; cordilleras y hombres. Tiene vaticinio, como Ud. verá. Si Ud. quisiera editar este libro, le aseguro que sería el padrino de un libro realmente sincero. Perdóneme que sea casi vanidoso. ¡Estoy muy atento con mis debilidades, siempre! Pero no puedo reprimir mi entusiasmo por las páginas que he trazado últimamente, con toda mi conciencia vigilante.[165]

Se compara *Catedral Salvaje* con *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda. Acercan a los dos textos el estremecimiento telúrico, la extensión e intensidad de los versos, las poderosas voces creadoras, los cercanos años

[165] Citada por Vladimiro Rivas, *César Dávila Andrade, El poema, la pira del sacrificio,* Quito, Paradiso Editores, 2008, p. 37.

en los que se crean los dos poemas; esos factores permiten asociarlos como expresión de lo más logrado de una poesía de penetración en la tierra. No hallo otro ejemplo en la poesía hispanoamericana, si no el de Neruda, que pueda rivalizar con el canto dionisiaco de Dávila a la geografía por la riqueza y profusión de imágenes, por su fuerza y desbordada sensorialidad barroca. Me parece que espera todavía un libro que desentrañe todos sus secretos. Vladimiro Rivas se ha acercado más que nadie a ellos, en los capítulos que dedica a *Catedral Salvaje* en su libro *César Dávila Andrade, El poema, la pira del sacrificio*.

En el segundo movimiento, «El habitante», con un ritmo más contenido pero con la misma novedosa sucesión de insólitas imágenes, la memoria del poeta evoca el despojamiento abrupto que sufre el hombre andino: «Cierta vez/ el maíz infinito había sido suyo! /Pero le desnudaron en la plaza/ y le vistieron con profundos látigos!».[166] Después, el habitante no solo es el indígena —el protagonista de *Boletín y elegía de las mitas*— sino el mestizo en desencuentro y conflicto interior entre los orígenes blanco e indio: «Hijo de dos inmensas carnes, nació contrario a sí mismo,/ y exasperado contra las semillas que habían mojado/ su solitario cuerpo de alimaña uterina».[167]

---

[166] Ibid., p. 191.

[167] Ibid., p. 195.

Los habitantes a quienes evoca este segundo movimiento de *Catedral Salvaje* son peones, aguadores, arrieros, cargadores, albañiles, segadores, mujeres del pueblo, alfareros, labriegos, picapedreros... La solidaridad hacia los más pobres y débiles, la identificación con su dolor, el sufrir con quienes sufren y la promesa de estar siempre con ellos, tienen un trasfondo ético, humanista y religioso.

Rivas resume, con perspicaz ojo crítico, el contenido místico del tercer movimiento de *Catedral Salvaje*, cuando observa que

> Vaticinio es el documento poético de una búsqueda laberíntica y profunda, radicalmente espiritual. El poeta pone en escena a un Padre que, en la parte medular del poema insta al Hijo (el yo poético) a renunciar a las contaminaciones mundanas, a ascender, desde el destierro de la carne y mediante la ruptura de los pesados vínculos con la cotidianidad, a los espacios incontaminados del espíritu, al reino de la profecía y el vaticinio.[168]

El padre, ebrio y devorador de los seres de la creación, delira con el rostro dividido en múltiples rostros que solo el hijo puede traducir. El yo lírico sube al espacio

[168] Ibid., p. 165.

del vaticinio. Ese proceso ascensional es la sustancia del poema: «Oh Juan eterno de las calles, de los pueblos, de las colinas,/ de la soledad! Yo, Juan innumerable/ escribo a mi ángel mientras resuena el llanto de los atrios».[169]

Desde su propio Patmos, el poeta asume su papel profético, es la voz de la muchedumbre, Juan innumerable, que anuncia la pervivencia de la especie, del Hombre Total, en el ciclo perenne de vida y muerte: «Porque es eterno el hombre!/ Y eternidad activa le devora y le viste!/ Los muertos viven transparentemente el porvenir!/ La muerte es una íntima fiesta vespertina/ que dan los pensamientos y los dioses».[170]

La identificación solidaria del poeta con el dolor humano se expresa, con especial fuerza, en *Boletín y elegía de las mitas*. Desde los primeros versos, el poeta se identifica con las voces de los indígenas y relata una sucesión de episodios de crueldad, violencia y barbarie de los conquistadores españoles contra aquellos.

El lenguaje de este poema, con sus quichuismos y voces arcaicas, la sintaxis que crea la textura del español hablado por indígenas andinos, las enumeraciones que aprovechan la eufonía de los nombres y nos acercan a un recurso característico de la épica, la incorporación reelaborada de fragmentos de poesía quichua precolombina, el caudal de imágenes, la relación de acciones inhumanas

[169] Ibid., p. 205.

[170] Ibid., p. 208.

de violencia, configuran una expresión poética novedosa, la exacta para construir uno de los mayores poemas indigenistas que ha escrito la poesía latinoamericana.

La voz elegíaca que registra esa violencia asume también en el *Boletín,* como en *Catedral Salvaje*, una función profética: anuncia el levantamiento y la resurrección indígena. El sentido trágico de la elegía cambia hacia la visión épica, afirmativa de la identidad colectiva:

> Pero un día volví. Y ahora vuelvo!
> Ahora soy Santiago Agag, Roque Buestende,
> Mateo Comaguara, Esteban Chuquitaype, Pa-
> blo Duchinachay,
> Gregorio Guartatana, Francisco Nati-Cañar,
> Bartolomé Dumbay!
>
> Y ahora, toda esta Tierra es mía.
> Desde Llagagua hasta Burgay;
> Desde Irubí hasta el Buerán;
> desde Guaslán hasta Punsara, pasando por
> /Biblián.
> Y es mía para adentro, como mujer en la noche.
> Y es mía para arriba, hasta más allá del gavilán.
>
> Vuélvome, Álzome!
> Levántome después del Tercer Siglo, de entre
> /los Muertos!
> Con los muertos vengo!

La Tumba India se retuerce con todas su
/caderas,
sus mamas y sus vientres.
La Gran Tumba se enarca y levanta
después del Tercer Siglo, dentro de las lomas y
/los páramos,
las cumbres, las yungas, los abismos,
las minas, los azufres, las cangaguas.[171]

En la etapa final, Dávila Andrade regresa a sus incursiones en el espacio y en el tiempo, con tres libros: *En un lugar no identificado*, *Conexiones de Tierra* y *Poesía del Gran Todo en Polvo*. Estas obras comprenden la poesía más hermética y críptica del escritor cuencano. Sin embargo, la crítica ha hecho esfuerzos notables para iluminar los pasajes secretos de esta poesía. Para muestra, basta citar, además del libro de Rivas antes mencionado o las páginas críticas de Hernán Rodríguez Castelo[172] y de Jorge Dávila Vázquez, los trabajos de Iván Carvajal, César Eduardo Carrión, María Augusta Veintimilla, o del español Juan Carlos Elijas.[173]

---

[171] César Dávila Andrade, «Boletín y elegía de las mitas», en *Obra Completa I, Poesía*, p. 293.

[172] Hernán Rodríguez Castelo, «César Dávila Andrade (1918-1967)», en «Los de Elan y una voz grande», Clásicos Ariel No. 90, Guayaquil, Cromograf S.A., s/f.

[173] Iván Carvajal, «El pez solo puede salvarse en el relámpago», en *A la zaga del animal imposible,* Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 2005, pp. 175 a 193. César Eduardo Carrión,

El carácter particularmente oscuro y difícil de desentrañar en la poesía, no es un fenómeno nuevo. Pero ese carácter se extrema en el siglo XX, cuando la imagen se descompone, el lenguaje poético rompe las estructuras habituales y es abismal la distancia, juzgada desde la lógica y la razón, entre el vehículo de comparación y la realidad a la cual esta alude. En Hispanoamérica, tienen una condición críptica los versos de César Vallejo de *Trilce,* donde se anticipa a las innovaciones del surrealismo con las mayores audacias en la creación de un nuevo lenguaje poético.[174]

No me detendré en el tema. Enunciaré solo tres sencillas ideas antes de proponer una lectura de los libros crípticos del poeta cuencano, examinar la pervivencia de ciertas inquietudes en su cosmovisión y la evolución del lenguaje en esta última etapa:1) El hermetismo de la poesía de Dávila Andrade echa sus raíces en la tradición

---

La diminuta flecha envenenada, En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007. María Augusta Veintimilla, «La pasión poética de César Dávila Andrade», en *El guacamayo y la serpiente*, No. 35, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, mayo de 1997, pp. 50 a 60. Juan Carlos Elijas, «No nos propongas la belleza (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade)», en *Varios*, *La poesía del país secreto*, Quito, Corporación Cultural Orogenia, 2005, pp. 109 a 143.

[174] Cfr. Diego Araujo Sánchez, «De César a César. Una visión de la poesía de Vallejo y Dávila Andrade», en César Vallejo y César Dávila Andrade, *De César a César*, Quito, Ediciones Banco de Los Andes, 1994, pp. 21 a 42.

de la gran poesía de Occidente. 2) El hermetismo predomina en la última etapa, pero no es exclusivo de ella. Pueden ponerse ejemplos de ese carácter en poemas de los libros de etapas anteriores. 3) Es una tarea imposible y no conduce a nada querer reducir a contenidos esa poesía. En ella se hallan reflejados más bien, estados de los planos subterráneos de la conciencia del poeta.

La lectura debe escuchar la voz del propio Dávila Andrade. Y para ello regreso a su estética, que procuré esbozar a partir de algunos de sus ensayos al iniciar mis reflexiones en este trabajo. Según él:

> [...] las criaturas de la imaginación surgen más allá de la conciencia y emergen en el plano propio de esta, de una manera imperceptible. La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entrefundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo de que dispone el poeta.

El lector tiene que penetrar en los poemas de esta etapa, con la vibración compartida del sentimiento y la mente.

Para el filólogo alemán Hugo Friederich, la lírica moderna en Occidente sigue dos caminos: o es una fiesta del intelecto o es una derrota del intelecto. Estas dos

tendencias se iniciaron con Rimbaud y Mallarmé. La una es una lírica libre y formalmente alógica, y la otra, una lírica intelectual y de forma rigurosa.

Estas dos tendencias hallaron en 1929 —escribe Friederich— su expresión programática en forma completamente opuesta. Una de las formulaciones es la siguiente, debida a Valéry: «El poema debe ser una fiesta del intelecto» La otra fórmula nace de la protesta; su autor es el surrealista André Breton. Dice: «El poema debe ser la derrota del intelecto».[175]

La poesía del Dávila Andrade, en la última etapa, camina de forma simultánea por las dos vías. En carta a Francisco Araujo Sánchez el 20 de octubre de 1966, el escritor señala como signo de su poesía la exigencia del difícil equilibrio entre la fiesta de la inteligencia y la celebración de los sentidos y las emociones.

> Cada día, una exigencia nueva me pide realizar mi propia conciencia en el trabajo poético. Es este el nuevo signo de mis poemas [...] Lo puro emocional y la terriblemente filtrante flora subjetiva deben ser eliminados poco a poco por la alerta vigilancia de la conciencia en el trabajo poético sobre la obra y, sin embargo, el

[175] Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna,* Biblioteca Breve, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 185 y 186.

> trabajador no debe dejarse tocar por el frío del cerebro, pues lo consciente no es helado nunca; solo el cerebro, lo cerebral pueden —creo yo— endurecer, helar las formas vivas. [176]

Perviven en el escritor sus preocupaciones de toda la vida: la búsqueda de lo Absoluto, llámese sed de Dios o de un conocimiento puro, como el de la iluminación que quieren alcanzar durante toda su vida los maestros del zen; y la creación de la belleza y la transformación de la palabra en la Palabra, es decir, la tarea poética vivida también como una experiencia de Absoluto. Sin embargo, la visión de Dávila se torna oscura y desencantada: cuanto mayor es la altura a la cual ha llegado con su arte, tanto menos ve o más lejanas percibe sus aspiraciones. Quizás la imagen que anticipa su final autodestructivo se halla en el relato el «Cóndor ciego», cuyo núcleo narrativo repite Dávila en el poema *Catedral Salvaje*: «Alguna tarde, en una sorda pausa entre dos tempestades,/ torna a elevarse el negro cóndor ciego, hambriento de huracanes./ En el más alto límite del vuelo, cierras las alas repentinamente/ y cae envuelto en su gabán de plumas...!».[177]

---

[176] Carta a Francisco Araujo Sánchez, en Revista *Ágora,* No. 8, Quito Casa de la Cultura Ecuatoriana, enero de 1968.

[177] Dávila Andrade, «Catedral salvaje», en *Obras completas I, Poesía*, p. 187.

El mismo lenguaje parece estar, en un primer momento, en trance de destrucción, de aniquilamiento en esta etapa final de la poesía de Dávila Andrade; no obstante, en otro nivel, se reconstruye: significado y significante oscilan entonces desde la búsqueda de lo Absoluto a la muerte, a la nada, al vacío total...

Leamos, para ejemplificar lo antes afirmado, el texto «En qué lugar», de *Conexiones de tierra:*

Quiero que me digas; de cualquier
modo debes decirme,
indicarme. Seguiré tu dedo o
la piedra que lances
haciendo llamear, en ángulo, tu codo.
Allá, detrás de los hornos de quemar cal,
o más allá aún,
tras las zanjas en donde
se acumulan las coronas alquímicas de Urano
y el aire chilla como jengibre,
debe de estar Aquello.

Tienes que indicarme el lugar
antes de que este día se coagule.

Aquello debe tener el eco
envuelto en sí mismo,
como una piedra dentro de un durazno.

Tienes que indicarme, Tú,
que reposas más allá de la Fe
y de la Matemática.

¿Podré seguirlo en el ruido que pasa
y se detiene
súbitamente
en la oreja de papel?

¿Está acaso, en ese sitio de tinieblas,
bajo las camas,
en donde se reúnen
todos los zapatos de este mundo? [178]

Estamos a apreciable distancia de la retórica de «Oda al Arquitecto», de sus versos alejandrinos, de la eufonía y la policromía de sus elaboradas imágenes. Los 27 versos son de diverso metro. El ritmo es duro, las imágenes desconcertantes. En los dos textos el yo lírico se dirige a un tú: en el primero, con una oración admirativa, fervorosa, al sagrado Arquitecto de las eternas manos. En el segundo, con un tono de exigencia casi imprecatoria, a un tú indeterminado a quien exige una revelación. La voz poética ofrece seguir cualquier señal: «el dedo o la piedra que lances haciendo llamear, en ángulo tu codo». Este es un llamado perentorio para la reve-

[178] Dávila Andrade, «En qué lugar», *en Obras completas I, Poesía*, p. 340.

lación, antes que se agote el tiempo, «antes de que el día se coagule». Sin embargo, resulta problemática esa búsqueda por la escurridiza naturaleza del objeto mismo de ella: ese objeto o ente es un demostrativo neutro, un Aquello. Al intermediario —a quien se dirige la voz del poeta— le exige la revelación del lugar en donde está Aquello. Ese intermediario «reposa más allá de la Fe/ y de la Matemática». Parece la divinidad. ¿Qué señales tiene este objeto o ser buscado? «Aquello debe tener el eco/ envuelto en sí mismo,/ como una piedra dentro de un durazno». Reparen en las dos imágenes: «Aquello debe tener el eco envuelto en sí mismo». ¿No nos recuerda el Soy al Soy del Dios bíblico? Sin embargo, la otra imagen es insólita y muy bella: Aquello que tiene el eco envuelto en sí mismo «es como una piedra dentro de un durazno». La abrupta ruptura de la lógica genera, sin embargo, una sugestiva criatura de la imaginación, asequible solo a la simultánea vibración de mente y sensibilidad del lector: una piedra dentro de un durazno.

Si los atributos del objeto de la búsqueda dan algunas pistas sobre su naturaleza, el espacio en el que puede hallarse desconcierta y ahonda la ambigüedad de Aquello. La voz lírica conjetura que Aquello debe de estar «allá, detrás de los hornos de quemar cal/ o más allá aún,/ tras las zanjas donde/ se acumulan las coronas alquímicas de Urano/ y el aire chilla como jengibre». Es un lugar, pues, como el de zarza ardiente, un lugar sagrado, o su opuesto, un lugar en el lejano planeta Urano con sus

anillos misteriosos, el gigante helado donde imagina el poeta, con una también insólita sinestesia, que «el aire-chilla como jengibre».

La incertidumbre sobre la naturaleza del objeto buscado se acentúa con las dos últimas estrofas de carácter interrogativo. En la primera, se pregunta el yo lírico si podrá seguir a Aquello «en el ruido que pasa/ y se detiene/ súbitamente/ en la oreja de papel». ¿Será en el trazo o el ritmo de la poesía en la hoja en blanco? En la segunda, se pregunta si Aquello está «acaso en ese sitio de tinieblas bajo las camas,/ en donde se reúnen todos los zapatos de este mundo». ¿Es Aquello la poesía? ¿La búsqueda permanente del sentido mágico del lenguaje? ¿Aquello es lo Absoluto? ¿Y puede hallarse en el sitio oscuro bajo las camas y, literalmente, pedestre, «en donde se reúnen todos los zapatos de este mundo?».

El Absoluto imposible de Dávila se presenta, en otros poemas, muy cercano: «De pronto,/ es de día./ Es tu Presencia. Tu don sin límite ni forma./ tus tijeras custodian los hilos/ de los enfermos de hambre y paraíso», nos confiesa en «Don matutino».[179]

Pero la dualidad permanece como fuente de tensiones en el poeta: «Parido fui de un abismo de tendones./ Animal giratorio: todo era/ Dios y Bestia,/ dentro y fuera», nos confiesa en «Condiciones extremas».[180]

---

[179] «Don Matutino», en *Obras completas I, Poesía*, p. 347.

[180] «Condiciones extremas», en *Obras completas I, Poesía*, p. 351.

En los poemas de *El Gran Todo en Polvo*, me parece que Dávila Andrade da el paso definitivo hacia la nada. Los actos y las palabras revelan su precariedad ante el desorden del universo y las condiciones de un mundo dominado por la violencia, la guerra, el imperio del dinero.

La respuesta de la creación poética aproxima también al escritor al Ser y a su envés, la Nada. Dos poemas, entre otros del último libro, son en mi criterio los más significativos de la concepción estética. Terminaré con una breve glosa de esos textos para cerrar esta reflexión. En «Profesión de fe»[181] hallamos un testimonio de la experiencia creativa, una poesía sobre la poesía. El escritor se encuentra aprisionado por la angustia: lucha contra una tela que rodea su casa durante la tormenta. Y se encuentra también acosado por las moscas, «buscando la sabor adulterina/ y dale y dale vueltas/ frente a las aberturas del rostro más entregado/ a su verdadera cualidad». Ese forcejeo con la tela obstructiva «se repliega en las cuevas comunicantes del corazón o dentro de la glándula de veneno del entrecejo», es decir, entre las emociones y la mente. La poesía es el dolor más antiguo de la tierra, dice el poeta. La voluntad del poema enfrenta la tela que se estrecha y aprisiona,

> y elige, a oscuras aún, los objetos sonoros,
> las riñas de alas,

[181] «Profesión de fe», en *Obras completas I, Poesía*, p. 407.

los abalorios que pululan en la boca del
/cántaro.
Pero la tela se encoge y ninguna práctica
es capaz de renovar
la agonía creadora del delfín.
El pez solo puede salvarse en el relámpago.[182]

El proceso creativo es comparado con un combate. La poesía sale victoriosa. En las aguas profundas de la creación, el pez solo puede salvarse en el relámpago, en la iluminación que busca el poeta, en la magia del verbo que siempre estuvo en el principio... El poema que trae la última página de la *Poesía Completa* de César Dávila, «Palabra perdida»,[183] vuelve sobre la creación poética y el ansia de Absoluto: el artista pretende conseguir que las palabras se conviertan en la PALABRA. Es decir, que perduren, que venzan las formas precarias y fugaces, un combate contra la muerte y la nada. «Embrujar el Poema de modo que todas sus palabras/ girando de la circunstancia al centro/ por el soplo del mar entre las columnas/ se conviertan en la /PALABRA/...».[184] Las dos estrofas siguientes son densas, enigmáticas. La voz poética refleja ese desconcierto en el lenguaje: «Up/¡-Zape!/ ¡Hágase!». Se desdobla la voz del yo lírico para contemplarse a sí misma:

[182] Ibid.

[183] «Palabra perdida», en *Obras completas I, Poesía*, pp. 418 y 419.

[184] Ibid., p. 418.

Mas, apenas has escrito la primera palabra/ cuando ya sobreviene la muerte de los párpados;/ muere a continuación el lado izquierdo/ y luego/ el derecho./ Pero AQUELLO ha desaparecido/ Irremisiblemente./ Las células de las mejillas sonríen aún/ pero están muertas,/ y aunque ya han sido sustituidas/ sonríen/ desde/ la Otra Cara./ Internándose más,/ el Poema puede estallar al otro lado de su rostro./ Procura entonces/ retirar delicadamente de entre sus labios/ la diminuta flecha envenenada.[185]

Nada escapa a la desintegración, al poder corrosivo del tiempo. Pero el poema puede sobrevenir de pronto desde la Otra Cara. «Procura entonces/ retirar delicadamente de entre sus labios/ la diminuta flecha envenenada». La experiencia creativa se halla marcada por la perenne dualidad entre la vida y la muerte, lo Absoluto y la Nada. En su propia vida, Dávila Andrade recorrió ese paradójico trayecto: cuando llegó a la más alta cima de su vuelo poético y topó los linderos de la eternidad de la poesía, como el viejo Cóndor ciego de su relato cerró sus alas y se dejó caer.

Quito, 26 de octubre de 2016

[185] Ibid., pp. 418 y 419.

Danza de fantasmas y los juegos de la fantasía

Danza de fantasmas[186] tiene tres partes: la primera con doce relatos breves, algunos de los cuales son microcuentos; la segunda, «Peregrino en el tiempo», con seis relatos que guardan cierta autonomía, pero que pueden ser leídos como una sola obra, una novela corta; y la tercera, que da nombre al libro, «Danza de fantasmas», otra novela corta.

¿Qué une a las tres partes? Varios elementos. Pero el principal es, me parece, que los relatos se ubican en el ámbito de lo fantástico, entre lo extraño y lo maravilloso. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov define la naturaleza de lo fantástico en relación con los extremos antes enunciados.[187] Un hecho fuera de lo común pertenece al campo de lo extraño cuando existe una explicación lógico-racional para tal hecho. Por ejemplo, en «Peregrino en el tiempo»,

---

[186] Jorge Dávila Vázquez, *Danza de fantasmas*, 2da. Edición, Velásquez&Velásquez Editores, 2018.

[187] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica,* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo S.A., 1972, pp. 34 y ss.

un ángel de porcelana lee a Daniel las historias del libro que lleva consigo. El joven narrador se encarga de devolver el hecho maravilloso —la figura de porcelana que lee— al orden de lo extraño: «En la adolescencia, el pequeño ángel compartió muchas veces, como quien me consolaba, mis inexplicables momentos de tristeza y vino a leerme a mí en sueños fascinantes historias...».[188] Basta para dar ese paso aquello de «vino a leerme a mí en mis sueños...».

Una de las historias que primero le lee el ángel se refiere al nombre del anticuario que le obsequia el ángel: Moltavid, múltiples vidas. Francisco Moltavid aparece en cada uno de los seis relatos, tiene muchos pasados y lleva como pesada carga una serie sucesiva de existencias en distintos tiempos y lugares. «La narración aludía a la posibilidad de pasar de una época a otra, pero no explicaba el origen de esa especie de poder, que iba más allá de lo lógico y natural», [189] reflexiona para sí Daniel, que pregunta al ángel si Moltavid es un ser sobrenatural. El ángel lo mira profundamente a los ojos y permanece en silencio. En ese momento, la presión de la mano de la madre de Daniel lo despierta. La alusión al sueño o al despertar no deja espacio a dudas para el lector. El relato se sitúa en el campo de

[188] Jorge Dávila Vázquez, *Danza de fantasmas*, p. 94.

[189] Ibid.

lo extraño. Pero la pertinaz imaginación del narrador crea un margen de vacilación: ¿son las historias fruto de su propia voz o de la voz del ángel lector? Es decir, el personaje-narrador y con él cada lector, regresa a las parcelas de lo fantástico.

En el extremo opuesto de lo extraño se halla lo maravilloso; personajes y lectores aceptan un pandeterminismo sobrenatural para explicar los hechos fuera de lo común. Todos admiten la irrupción de lo excepcional, aunque violente lo lógico-racional. Un texto que se ubica en este territorio es «Distraída». Dos compañeros de oficina visitan el monasterio porque las monjas quieren instalar un ascensor para la madre superiora, que está ya muy anciana y tiene dificultades para subir los tres pisos en el edificio del noviciado. Los recibe en el locutorio la hermana Margarita María, que anuncia a los vendedores del ascensor que la superiora los vería en el jardín. «Es un día soleado y quiere aprovechar el calorcito», les explica. Y se retira para avisar a la superiora que los dos vendedores la esperan. El narrador prosigue:

> Iban a decirle que sí, que sí, que siguiera, cuando les dio las espaldas y la vieron flotar en el aire dorado del jardín lleno de nardos y claveles y lirios; de pronto, se elevó y desapareció en el interior del convento. Ellos se miraron sin palabras.

> —¿Piensas que alguien va a creernos...? —empezó el uno.
>
> —No, así que cuidado con ir a comentar esto. Van a pensar que hemos enloquecido.[190]

Tras la reunión con la madre superiora, uno de ellos confiesa el hecho inexplicable: la monjita que nos atendió, al irse, se elevó del suelo, le informa sin disimular su sobresalto. El narrador prosigue: «La monja hizo una mueca, que se podía tomar por sonrisa. —Ah, esta hermanita —y movió la cabeza ligeramente—. Levita desde hace muchos años, y ahora le ha dado por volar. Es tan distraída. Bueno... espero verlos pronto».

La aceptación de lo extraordinario como parte de lo cotidiano implica que el lector y los personajes aceptan una causalidad que va más allá de lo natural. El relato se ubica en el campo de lo maravilloso.

Esta narración se cierra con un guiño de humor. Y con él, con una sombra de incertidumbre.

> Los dos vendedores quedaron sin palabra. Hicieron un breve gesto con la cabeza y se retiraron.
>
> —No te distraigas —dijo Alfredo, el que había recomendado que no se comentara el in-

[190] *Danza de fantasmas*, p. 72.

> cidente, cuando estaban ya en la calle—. No te distraigas —repitió—, no vaya a ser que empieces a flotar como un globo, maletín en mano.
>
> Y ambos se rieron alegremente. [191]

Lo fantástico se ubica, como advertimos antes, entre lo extraño y lo maravilloso, en palabras de Todorov:

> Es la vacilación experimentada por un ser que no conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural... Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevan fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.[192]

El efecto de lo fantástico se crea pues, en esa zona de ambigüedad que permite fluctuar en la explicación de acontecimientos fuera de lo común por una causa natural o por causas más allá de lo natural o sobrenaturales.

Los temas dominantes de lo fantástico en el libro de Jorge Dávila son las apariciones de personas ya fallecidas, su irrupción en la vida cotidiana de familiares o amigos, la presencia de fantasmas, ciertos objetos que muestran propiedades excepcionales, las transformaciones o

---

[191] Ibid.

[192] Tzvetan Todorov, *Introducción a la...,* p. 34.

metamorfosis de un mismo personaje que pasa por sucesivas existencias, el tiempo circular...

En los relatos de Jorge Dávila se puede ilustrar la observación de Julio Cortázar, gran maestro del género, acerca del cuento fantástico. Para él,

> lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y en el futuro. Solo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado.[193]

El lector se enfrentará a las apariciones y a objetos con propiedades excepcionales en «Doce cuentos»; con los fantasmas en la novela breve «Danza de fantasmas»; con la transformación de un personaje que pasa por distintas vidas y el tiempo que gira en redondo, en «Peregrino en el tiempo».

En el cuento «Magnolia», Víctor muere al subirse a un árbol de magnolia para ofrecer a una joven un

[193] Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round*, 4ta. Edición, Tomo I, Madrid, Siglo XXI, Editores, 1974, pp. 59 a 82.

ramo de las bellas flores. Veinte años después, tras unas confidencias a la joven de sus pesares como adolescente, sube otra vez al árbol y baja de él para entregarle el ramo de magnolias. La madre —quizás la joven de 20 años atrás— reprocha a la hija el haber puesto en peligro su vida al subir al árbol que debió ser cortado cuando murió Víctor.

En otro relato, «Gardenia», el amante desdeñado en el pasado, se aparece en el presente a la muchacha de la que se burlan por el nombre, cuando al regresar en la noche sola a casa pierde un arete y él se lo recoge. En «La ayudante», la hermana retorna del más allá para ayudar al hermano a ordenar el cuarto de fotografía. Esa esporádica presencia desde el más allá evidencia también la soledad del viejo fotógrafo. Madre e hijo conversan de Silvia, la hermana muerta, en el cuento de ese título. El joven revela que la ve pasar hacia el jardín. La madre supone que se trata de una broma. En «Amigos», una pareja de jóvenes que hace años se había ahogado en el río se aparece a un joven sensible, con el que establecen una relación de amistad.

Dos características sobresalen en este tema de las apariciones, comunes a los anteriores cuentos. 1. No se las presenta como motivos de miedo o terror. La irrupción de lo sobrenatural acontece dentro de la cotidianidad, sin el hálito de lo excepcional o extraordinario. 2. El escritor crea un ambiente de incertidumbre y evanescencia

propicio para que lo sobrenatural se manifieste como un hecho natural.

Dos de los relatos se desarrollan entre fantasmas: en uno de ellos, un microcuento, cuando en una reunión de amigos suenan las 12 campanadas, y la anfitriona, Dora Grimaldi, alude a la hora de los fantasmas, el mayor de los invitados afirma con vehemencia que los fantasmas no existen.

> Todos estuvieron de acuerdo y Dora estaba a punto de excusarse —continúa el narrador— cuando vio que empezaban a desvanecerse, y habría dado un alarido de esos que hielan la sangre en ciertas películas de miedo, si ella misma no hubiera sido parte del alegre grupo de espectros.[194]

Tanto la brevedad como el final sorpresivo, operan con eficacia para conseguir el efecto de intensidad propio del gran cuento. También en «El nuevo» los personajes son fantasmas que provienen de una misma ciudad. El recién llegado ataca al de aspecto más distinguido, al que en la ciudad, se daba aires de príncipe y miraba a los demás de hombros hacia abajo. Este no sabe si tiene sentido arrepentirse después de muerto por el orgullo y la arrogancia que exhibió en vida, pero concluye que en la condición actual todos son iguales y no

[194] *Danza de fantasmas,* p. 49.

conviene que haya abismos entre ellos. El relato puede pasar por una suerte de parábola o alegoría de la igualdad entre los seres humanos.

> Lástima que sea tan tarde, replica el recién llegado, el nuevo. Aparentemente, es tan simple vivir como iguales, en un mundo donde el día se levanta para todos y el atardecer pinta en el cielo los mismos colores anaranjados, para todos. Un mundo en que el agua sacia sedes idénticas y un bocado de pan satisface las mismas hambres... ¡Pero basta de discurso y sigamos penando! [195]

En otro grupo de relatos, lo extraordinario y maravilloso parecen una propiedad de las cosas, o lo fantástico se impone o invade la realidad: una botella guarda la voz de una persona a lo largo de los años; un árbol provee frutos de sabores diversos según el ánimo de quien los pruebe; una casa vieja, ante la nostalgia de la muchacha cuando la familia se traslada a una vivienda nueva, se desplaza hacia un terreno baldío junto a la flamante casa; un barco pirata cruza por el fondo de la bahía pero solo es visto por una joven tullida a la que creen loca y a quien no dan crédito: la incredulidad les cuesta caro porque los del pueblo no tiene fuerzas para resistir el ataque de los piratas.

---

[195] *Danza de fantasmas*, p. 84.

Para Jorge Dávila, los temas de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso son sobre todo aperturas hacia la ficción, hacia la invención. Tienen principalmente un carácter lúdico. Sería ingenuo pensar que las vidas sucesivas de Paco Moltovid o que el tiempo circular en «Peregrinos en el tiempo» son indicios de que el autor cree en la transmigración de las almas, en la reencarnación o que se acerca a las religiones orientales. No, son sobre todo juegos de una rica fantasía.

El baile de máscaras de los espectros en la «Danza de los fantasmas» es también, y sobre todo, pretexto para una colorida invención. A pesar del miedo que la narración de lo extraordinario suscita en uno de los personajes, este sentimiento no invade al lector. No es la intención del autor —me parece— crear una literatura del horror, ni apelar al efectismo de lo macabro. Más aún, hasta las situaciones de tensión y dramatismo tienen un anticlímax con momentos de humor. Por ejemplo, en «Danza de fantasmas», tiene esta función la secuencia de las dos muchachas que se disfrazan de fantasmas para asustar a los jóvenes que fueron hacia la casa abandonada. El azar lleva a que las descubra una vieja sirvienta que, al descargar un leño sobre la cabeza de una de ellas, les dice: «Si eres del otro mudo, me jodí, pero si eres de este, te jodiste».[196]

La irrupción de personas fallecidas en la vida de familiares o amigos en medio de situaciones cotidianas

[196] *Danza de fantasmas*, p. 157.

y no excepcionales, sugiere los inciertos límites entre la realidad y el sueño, la memoria y el olvido, la vida y la muerte. Y sugiere también la fugaz presencia de los muertos en la frágil memoria de los seres vivos. La convivencia de unos y otros nos remite a la frágil tela con la que se hallan tejidas las dos realidades tan opuestas y distantes y, a la par, tan cercanas.

Termino mi lectura de *Danza de fantasmas* con la observación de dos rasgos más de la prosa narrativa de Jorge Dávila: el primero es la importancia que tiene el diálogo en sus relatos. Ciertamente, la familiaridad del autor con el género teatral incide en su hábil uso: la presentación dramática es una forma de acercarnos a los personajes sin la intermediación del narrador, y de acercar al lector al mundo narrado.

El segundo rasgo es que, a pesar de que los relatos de este libro se ubiquen entre los límites de lo extraño y maravilloso, en la zona intermedia de lo fantástico, el autor no renuncia a sus raíces realistas, como se muestra en el lenguaje de los diálogos, en las descripciones de personajes y ambientes o, sobre todo en la segunda novela breve, en las alusiones a la preparación de las comidas propias del Carnaval en Cuenca (el motepata, los tamales, el pernil, los dulces...).

Danza de fantasmas, cuya segunda edición ve la luz en una atractiva y bien cuidada edición de Velásquez y Velásquez Editores, con ilustraciones de Tito Martínez, continuará con larga vida no solo entre lectores jóvenes,

sino también de otras edades, por las notables calidades del trabajo narrativo de Jorge Dávila Vázquez, uno de los maestros del género del cuento en el relato ecuatoriano de nuestros días.

Memoria y futuro, los ensayos de Fernando Tinajero

En agosto de 1967 apareció *Más allá de los dogmas*, el primer libro de ensayos de Fernando Tinajero,[197] en una serie de publicaciones de la Casa de la Cultura en la cual vio también la luz *Entre la ira y la esperanza*, el primer libro de Agustín Cueva.[198] Las dos son obras de mirada crítica más polémica, novedosa y penetrante acerca de la cultura ecuatoriana, el papel de los intelectuales, la sociedad, el arte y la literatura en el país. Mirada renovadora, iconoclasta, con la luz de la pasión juvenil, la efervescencia, las fortalezas y debilidades de esos años en los cuales, con Cuba, la revolución pasó de ser una lejana utopía a constituir una experiencia factible.

El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita, define Ortega y Gasset en las primeras páginas de sus *Meditaciones del Quijote*.

---

[197] Fernando Tinajero, *Más allá de los dogmas*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

[198] Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes esta. Pero le es lícito borrar toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados.[199]

El ensayo no renuncia a la objetividad, al rigor, a la exactitud de la ciencia; pero al descargarse del peso explícito de la prueba, puede conservar el fuego interno con el que los pensamientos fueron pensados. La forma subjetiva, personal, nueva, de mirar las cosas es fuente esencial del poder creativo e iluminador del ensayo.

En 2014 aparece el más reciente libro de Fernando Tinajero, *El siglo de Carrión y otros ensayos.*[200] La figura de Benjamín Carrión es el hilo conductor de una trama que permite al autor comprender el curso de todo el siglo XX en el Ecuador. En esas páginas, Tinajero observa que Milan Kundera tenía razón al considerar que solo la novela puede llegar a los subsuelos de la especie y del tiempo, a los ignotos pliegues y ocultos recovecos a los

---

[199] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, 7.a edición en castellano, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 12.

[200] Fernando Tinajero, *El siglo de Carrión y otros ensayos,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2014.

que está vedada la entrada a la ciencia. Sin embargo, *El siglo de Carrión* no es una novela, sino un ensayo.

> Ni historia ni sociología, por lo tanto, —reconoce Fernando Tinajero—, pero es ambas cosas y además literatura; mirada apresurada si se quiere, sobre un siglo complejo y abreviado; leve mirada de turista que atraviesa pasajes temporales y va tomando de ellos apenas una sombra, un chispazo, una fugaz composición de alguna imagen, y cambia fácilmente la dirección de la mirada como los pájaros cambian la ruta de los vuelos.[201]

Y agrega:

> Si esa es justamente la condición maleable del ensayo, sus páginas se tensan siempre sobre el tiempo y buscan definirse en un lugar desconocido que se llama futuro. Lo hacen incluso cuando parecen entretenerse en el pasado o en los mundos abstractos y lo hacen porque son inseparables de la pasión por fabricar un mundo, otro donde quepamos todos, un mundo en el que la palabra deje de ser intransitiva.[202]

---

[201] Tinajero, «El siglo de Carrión», p. 128.

[202] Ibid.

El autor señala la condición proteica y maleable del ensayo, que no es historia ni sociología, sino los dos campos del saber al mismo tiempo e incluso podemos añadir: tampoco es filosofía, crónica, ni relato, pero es todo ello y literatura, obra de creación y arte de lenguaje.

No pretendo analizar la amplísima obra intelectual de Tinajero. Ni tiempo ni espacio se ofrecen en esta ocasión para esa ardua tarea. Mi propósito es solo poner de relieve algunas de las características de su trabajo intelectual. Y la que primero salta a la vista para el lector es la notable calidad de la prosa de sus ensayos. Desde *Más allá de los dogmas* se revela un escritor exigente, cuidadoso, dueño de una prosa límpida, en la cual, por el rigor y el desarrollo de los argumentos, no renuncia a la pasión detrás de estos y ni a la dialéctica. Es la suya una forma expresiva en la cual, según observa el ensayista, la mirada cambia de dirección como los pájaros cambian la ruta de su vuelo; pero al lector le transmite el goce de la experiencia del vuelo. El ensayo es obra de arte literario, en la cual el lenguaje no solo cumple la función referencial, aquella que remite al lector a la realidad, sino que se carga de la densidad de la función poética, crea una atmósfera en la que sumerge al lector para hacerlo emocionar con la creatividad y riqueza del pensamiento del ensayista, para permitirle que aprecie realidades antes no vistas, para iluminar planos desconocidas del pasado o del presente, o para entrever el futuro. Esta doble función del

lenguaje, referencial y poética, se evidencia en las páginas de un Octavio Paz, de un Alfonso Reyes o de un Ezequiel Martínez Estrada, para recordar al azar solo tres nombres de grandes maestros del ensayo literario del siglo XX en nuestra América.

Un segundo rasgo del pensamiento ensayístico de Fernando Tinajero es su contemporaneidad. Esta no solo significa fidelidad a su tiempo, actualidad. Las páginas de los ensayos se tensan siempre sobre el tiempo, para utilizar sus propias palabras esclarecedoras sobre su tarea intelectual. Es contemporáneo no solo cuando se remonta al pasado o se detiene en los mundos abstractos. Lo es también en su visión prospectiva: la mirada contemporánea del ensayista se anticipa hacia un tiempo desconocido que se llama futuro. Las páginas de los ensayos, nos dice el autor, «son inseparables de la pasión por fabricar un mundo, otro donde quepamos todos, un mundo en el que la palabra deje de ser intransitiva». El discurrir no es un vanidoso solipsismo, una tarea de erudito encandilado por saberes narcisistas. La reflexión es una acción transitiva, social, una ruptura de la soledad y un intento radical de comunicación y servicio a los demás.

En los años sesenta del siglo pasado, estar con el tiempo es indagar sobre la función de los intelectuales, «saber si los escritores pueden o no cumplir un deber social con su propio trabajo o si deben cambiarlo por

otro de mayor utilidad».[203] Los intelectuales y la política, la revolución, la cultura nacional marcada por la inautenticidad y la colonización, son algunos de los temas básicos de reflexión en *Más allá de los dogmas*.

Otra característica de la mirada de Fernando Tinajero es su profundo sentido crítico. Desde los inicios con ese primer libro y en los siguientes, como en las páginas de análisis e interpretación de la cultura en *Aproximaciones y distancias* (1985), *De la evasión al desencanto* (1989), *Para una teoría del simulacro* (1991) o *Un problema mal planteado* (1995) hasta en el libro del año pasado, *El siglo de Carrión y otros ensayos*, sobresale su mirada radicalmente crítica.

Quizás la posición más heterodoxa e iconoclasta es, en su primer libro, la formulación de la teoría del parricidio. Las páginas de aquel ensayo se cargan entonces del tono programático de un manifiesto, como podemos comprobar en esta proclama del ensayista, que asume una representación generacional:

> Herederos de una cultura que reconocemos inauténtica y conscientes de que nuestros antecesores, a pesar de sus buenas intenciones, son responsables de esta situación en la medida en que fueron inadecuados los medios que

[203] Tinajero, *Más allá de los dogmas,* p. 16.

> usaron para superarla, los jóvenes intelectuales que hoy iniciamos nuestra acción no podemos menos que volvernos contra nuestro pasado para negar su validez. Volvernos contra nuestro pasado significa asesinar a nuestros predecesores y asesinarlos sin piedad. Somos, en cierto modo, sus hijos puesto que de ellos recibimos esta cultura que nos incomoda; pero nos duele serlo. Asumiendo en toda su grandeza el peso de nuestra ingratitud, nos volvemos parricidas.[204]

Este radical ajuste de cuentas con el pasado, reconoce el mismo joven ensayista, no es y no puede ser una actitud permanente porque, bien lo sabe, ninguna negación absoluta tiene posibilidad de subsistir. Las proclamas de la teoría y práctica del parricidio tienen una expresión concreta en el grupo de los Tzánzicos, que entre los años 1962 y 1968, publicaron nueve números de la revista *Pucuna*. Después, la tendencia crítica en proceso de maduración, se prolonga en las revistas *Indoamérica* y la *Bufanda del Sol*.

Si antes ha afirmado el autor que los escritores ecuatorianos son las voces sin eco, que «nuestra intelligentsia, además de ser una clase fantasma, carece de contenido propio y, víctima de múltiples contradicciones, es

[204] Tinajero, *Más allá de los dogmas*, pp. 164 y 165.

una intelligentsia colonizada»,[205] o que su posición se define en relación con la Iglesia, el colonialismo y las clases dominantes, podríamos preguntarnos por el sentido de proclamar el parricidio o asesinato espiritual de un fantasma. Pero no es el objetivo señalar contradicciones ni simplificaciones juveniles. Lo trascendente y perdurable de la decisión de matar a los padres, pese al riesgo de orfandad cultural, es la ruptura con la tradición, la exigencia de una literatura distinta, los ojos volcados hacia un futuro por definirse. La discrepancia y ejercicio crítico radical son una inequívoca señal de vitalidad.

Otro de los aportes de Fernando Tinajero que permite precisar el alcance y contenido de su proclama parricida es el haber estudiado, aquilatado y difundido la literatura y cultura ecuatoriana. Dos libros que responden a esos afanes son *Imagen literaria del Ecuador* (1983), con estudios, selección y notas de su pluma. Y *De la evasión al desencanto* (1989), una magnífica síntesis de literatura, pensamiento y cultura ecuatoriana desde 1895 hasta finales de los ochenta.

La actitud crítica de Fernando Tinajero le lleva a tener una mirada autocrítica. Nada más ajeno al pensamiento dogmático y fundamentalista, que se cree dueño y poseedor absoluto de la verdad, que las páginas de sus ensayos a las cuales sujeta también la duda y la crítica. Por momentos, esa autocrítica

[205] Tinajero, *Más allá de los dogmas*, p. 78.

parece hasta un exceso al que quizás se deba atribuir haber cortado alas creativas al autor en el campo de la novela. En este género publicó *El desencuentro*, en 1976, obra a la que presentó como la primera novela de una trilogía que debía abarcar como contexto el tiempo que le ha tocado vivir al autor, ambicioso proyecto que ha quedado inconcluso. En las páginas de *El siglo de Carrión* encuentro una injusta crítica: al referirse al primer libro del escritor lojano, los cuatro ensayos de *Los creadores de la nueva América,* el autor escribe: «Después vino la novela, hacia la que Carrión estuvo siempre inclinado aunque tuvo la inteligencia necesaria para solo dejarse llevar en dos ocasiones hacia el género para el cual, como a mí, le faltaba el duende». [206] Injusta la autocrítica porque *El desencuentro* es una novela vigorosa, que se lee con interés; que consigue un trazo firme de los personajes; y que, con una multiplicidad de voces narrativas por medio de las cuales cuenta una historia de significativo contenido humano y social, crea un mundo con su propia autonomía, en el que el lector se sumerge y vive la historia del desencanto de la generación de los años sesenta, las distancias entre los ideales revolucionarios, las prácticas de cada día y las trampas ideológicas. Solo una extrema modestia le podía llevar a creer al escritor en aquello de la falta de duende para la novela.

[206] Tinajero, «El siglo de Carrión», p. 54.

Tinajero debe pues, a los lectores los dos volúmenes para completar la trilogía.

Contemporaneidad en la mirada del ensayista, tanto para analizar el pasado, como para la disquisición teórica y el atisbo del futuro; la escritura como una acción transitiva, social, de comunicación y no como un vanidoso solipsismo; la mirada crítica que no renuncia a la autocrítica; la prosa con evidentes calidades estéticas. He aquí algunas de las características del aporte de Fernando Tinajero a la literatura ecuatoriana.

Pero quizás aquello que confiere mayor solidez a su ejercicio intelectual en más de medio siglo es la voluntad de comprender y ayudarnos a comprender nuestro país. Esta actitud consistente sustenta sus libros de ensayo, su novela, su cátedra, sus artículos periodísticos. En una entrevista que cayó por azar a mis manos, Tinajero formula un esclarecedor testimonio de su afán integral e integrador para comprender la realidad ecuatoriana:

En los seres humanos existen dos dimensiones, más o menos, como la figura del dios Jano, que tiene dos rostros opuestos, que son memoria y deseo. El segundo —que es una categoría de Hegel— es la apetencia de lo que no existe todavía, es decir, que si mutilan el deseo en el ser humano, lo dejamos inútil, incompleto, inservible. Lo que da sentido a la vida humana es el futuro; pero nuestro deseo va a ser más certero mientras mejor sea nuestra memoria. Pueblo que pierde su memoria,

pueblo que no busca nada y puede ser fácilmente sometido. Pueblo que tiene memoria puede engendrar grandes deseos y no se dejará dominar.

Creo que en esta perspectiva ética y política se halla la veta más rica y perdurable de la literatura de Fernando Tinajero. Afirmar y mantener nuestra memoria colectiva, ayudar a trazar el futuro, memoria y deseo, solo son posibles en un ambiente de democracia y libertad.

Cuántas voces de escritores se silencian por los halagos del poder y no dicen palabra alguna ante las más escandalosas quiebras de la democracia, los derechos humanos y la libertad. No es el caso del autor, que no ha renunciado a su tarea crítica. El que una personalidad tan íntegra haya recibido el Premio Nacional Eugenio Espejo, honra la historia de ese galardón. Espejo representó, gracias a la teoría crítica de sus ensayos, una ruptura radical de la literatura colonial y un anticipo precursor de las ideas de libertad y autonomía de nuestra patria.

El teatro poético de Bruno Sáenz

Mitos, misterios, el libro de Bruno Sáenz que publica la Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión», contiene siete obras de teatro escritas entre 2003 y 2014.[207] Casi todas ellas se ubican en los dominios del teatro poético. No solo por el ritmo, la sintaxis y la capacidad de sugerencia del lenguaje, sea verso libre o sea prosa poética, sino por sus temas y recursos dramáticos. Los temas provienen de los mitos y misterios: unos, de las vertientes clásicas, como *Prometo liberado* o el de Orfeo que desciende a la región de los muertos en un intento de regresar a la vida a su amada, en *Dormición de Eurídice*; otros, de las tradiciones locales, como la *Piedra de Cantuña* y *El duende en el baúl*, con el mismo tema pero en versión paródica de la leyenda quiteña, al estilo del humor agudo y cerebral de Bruno Sáenz, a ratos con rasgos de aguafuerte goyesco; y otros temas más provienen de los misterios cristianos, como el de *Lázaro*, un esbozo de drama sacro, según señala el autor.

---

[207] Bruno Sáenz, *Mitos, misterios,* Colección Tramoya de Dramaturgia, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015.

Entre los recursos dramáticos, menciono la utilización de coros, voces de difuntos, semicoros de muertos, coros de suplicantes y guerreros; el teatro dentro del teatro, con el desarrollo de pantomimas; y ciertas presencias fantásticas como espectros, fantasmas, dobles, duendes, precitos, réprobos o condenados a las penas del infierno...

El tratamiento mitológico no se sujeta en estas obras a la tradición canónica. La imaginación creadora del poeta busca sus propias versiones del mito, incorpora variantes, lo modifica de acuerdo a su sensibilidad y visión y a su interpretación de las fuentes que sustentan las obras.

En *Dormición de Eurídice*, por ejemplo, hay una audaz simbiosis del mito griego y el misterio cristiano del descenso del hijo de Dios a los infiernos para vencer a la muerte. Gracias al poder de su lira, Orfeo ha resistido con su música y poesía la tentación de las sirenas que destruyen a quienes caen seducidos por sus engañosos encantos. Después de haber perdido a Eurídice el mismo día de su boda, cuando una víbora clava sus dientes en el pie de ella y le causa la muerte, Orfeo desciende al Hades y, gracias al poder de su arte, sella las fauces de Cerbero (el perro de tres cabezas que vigila la entrada al Infierno) y fatiga al barquero Caronte; sin embargo, al llegar junto a Eurídice, Orfeo es privado de su vista porque, como le explica ella con templado buen sentido, «No es bueno que en ti reanime mi semblante las

congojas. La deleznable apariencia del recuerdo es suficiente para aligerar el ánimo de la evocación de Eurídice».[208] El poder de la poesía no puede contra la muerte. La mujer amada se rehúsa a seguir al artista. Ella le dice: «El colmillo de la víbora hizo de mi don de Orfeo a la caridad divina».[209] La victoria sobre la muerte solo se anuncia por una premonición en un trance del propio músico y poeta:

> Contemplarás con espanto cómo un hombre entra sin guardias, la ferocidad del can trocada en burda zalema, para retirar la aldaba y sacar de las prisiones al ofendido y el justo... Será breve para el Hijo del Hombre la visita a los Infiernos. Viene a romper los barrotes, a desgajar las armellas. A injertar en el olivo reseco un vástago verde.[210]

Eurídice refrenda ese vaticinio: «Un hombre hollará el pantano putrefacto de la muerte sin mancillar sus sandalias».[211] Orfeo renuncia a rescatar a Eurídice del Hades y a devolverla a la luz del sol. Tiene sí la esperanza de que los dos dejarán el barro cuando se cumpla el

---

[208] Sáenz, «La dormición de Eurídice», en *Mitos, misterios,* p. 41

[209] Op. Cit, p. 42.

[210] Op. Cit. pp. 37 y 38.

[211] Op. Cit. P. 45.

prodigio entrevisto por el don profético del cantor. «Te enderezarás del suelo. Tu garganta hallará el modo de iniciar la acción de gracias, precediendo al alarido triunfal de la multitud»,[212] le reconforta Eurídice, con la esperanza de que el cerrojo de la muerte se abra gracias a la clemencia de los Cielos. Hasta en el título de la obra se sugiere la fusión del mito clásico y el misterio cristiano: la dormición es el nombre tradicional del tránsito o la muerte de la Virgen María.

También en el drama sacro *Lázaro,* el autor imagina un segmento de la historia: el del enfrentamiento entre el hombre resucitado por Jesús y el asesino a quien la multitud eligió en lugar del Crucificado para que Pilatos dejara en libertad.

El drama nace de unos versículos del Evangelio de Juan: «Los sumos sacerdotes decidieron dar muerte también a Lázaro, porque a causa de él muchos judíos se les iban y creían en Jesús» (Juan 12,10-11). La composición de la obra se desarrolla por medio de una yuxtaposición de ocho escenas: la resurrección de Lázaro; el convite en el cual Judas lamenta el desperdicio de ungir a Jesús con un fino perfume; el consejo antes del Sanedrín que decide la muerte de Jesús; Lázaro se oculta por la disposición dada por Jesús de no acompañarlo; Pilatos pregunta a los escribas y fariseos si libera a Barrabás o a Jesús y la multitud responde que a Barrabás; Lázaro

[212] Op. Cit., p. 45.

reafirma su confianza y fe en Dios, a la espera de seguir a Jesucristo; Lázaro, perseguido, se despide de sus hermanas y decide acudir a una cita «para dar la mano diestra a un servidor del demonio»; Barrabás intenta matarlo, pero el cuerpo del hombre resucitado se escurre e imposibilita que el asesino le cause daño, y Barrabás, y quienes a su vez lo persiguen también para deshacerse de él, son testigos de la ascensión de Jesús resucitado a los Cielos y de Lázaro que lo sigue.

En este drama sacro, el núcleo de sentido más conmovedor y hondo me parece el misterio de la Gracia y de la fe de Lázaro resucitado contra el rechazo de ellas por parte de Barrabás. Cuando este se enfrenta con Lázaro, busca conmoverlo en nombre de ciertas supuestas «razones»:

> Aun si Dios existiera, la dimisión de un creyente, valga el ejemplo, la tuya, a la nada iba a igualarlo. Tu falta anula a ese Dios. Lo que Cristo te ha enseñado no ha de ser sino el silencio, nudo de cieno en tu lengua, cuando cumpla mi tarea.[213]

Y poco después, le interroga desde su pragmático escepticismo: «¿Cómo puede concitar tu devoción un

[213] Sáenz, «Lázaro», en *Mitos, misterios,* p. 287.

cadáver? Vi el suplicio del Calvario...».[214] El enfrentamiento mayor es, por consiguiente, entre el misterio de la fe y el corazón cerrado a esta. Solo al final del drama queda abierta, quizás como parte del misterio de la Gracia, la posibilidad de que Lázaro se rinda y la acepte: «¡Sal en pos del bien del día! —se anima a sí mismo—. Ha de sobrarte ocasión de asimilar lo increíble... ¿O harás de la sinrazón pasto amargo del olvido?».[215]

Prometeo liberado es la obra de más densa poesía y tal vez la de más difícil lectura y puesta en escena entre las siete de *Mitos, misterios*. De la trilogía de Esquilo a la que aluden los historiadores solo llegó hasta nosotros *Prometo encadenado*. En el mito del Titán que por amor a los hombres y para beneficiarlos con el fuego y la iniciación en todas las artes y con muchos otros dones es, por decisión de Zeus, encadenado y subordinado a tormentos como el del ave rapaz que le picotea el hígado, Bruno Sáenz imagina su propia versión de la liberación de Prometeo. Aunque no han faltado las asociaciones del héroe mítico que rompe las cadenas con la resurrección de Cristo, me parece que el primero, en la obra de Sáenz, representa sobre todo los dones de la inteligencia humana y de la libertad: «Ha de morar Prometeo donde abra una cortadura de fuego la inteligencia»,[216]

[214] Op. Cit., p. 288.

[215] Op. Cit., p. 290.

[216] Sáenz, «Prometeo liberado», en *Mitos, misterios,* p. 85.

sentencia Palas, la diosa de la sabiduría. Prometeo tiene conciencia de los beneficios que ha ofrecido a los seres humanos, pero también de la necesidad de dejarlos en libertad: «No requiere de mi celo la virtud del ciudadano»,[217] reconoce. Pero advierte con entereza: «¡Maldito el que, fratricida, blande el metal aguzado por el martillo y la lima para desgarrar el alma, la dignidad, la inocencia, o para sellar la lengua y amansar el pensamiento!».[218]

En las dos obras que Bruno Sáenz dedica a la leyenda de Cantuña, también la imaginación creadora del autor completa su propia versión a partir del relato de varias fuentes, como el de Juan de Velasco en las páginas de su *Historia del Reino de Quito.* Si bien no faltan en *La piedra de Cantuña* y en *El duende en el baúl* los ingredientes conocidos del pacto con el Diablo para construir el pretil o una pared del templo de San Francisco, o para dar con el tesoro de Atahualpa, el Cantuña de Bruno Sáenz se desprende de las adherencias que dejan en su figura los chismes y consejas, las engañosas leyendas. En este sentido, *La piedra de Cantuña* abona a la desmitificación del héroe y nos acerca al tejido más humano del personaje y a la historia de la salvación del indígena hijo de Hualca, el niño que escapa de la muerte cuando Rumiñahui quema Quito. Con el cuerpo deforme y

[217] Op. Cit., p. 78.

[218] Op. Cit., p. 79.

una pierna coja, el niño es acogido y criado por el compasivo español Hernán Juárez. El demonio pretende que Cantuña, al final de su vida, reniegue de su misma existencia; en ese empeño confronta la vida de él y de otro Francisco Cantuña, con la existencia del modesto y humanizado héroe que vence los engaños del tentador. La salvación viene a Cantuña de la rectitud de su propia naturaleza, del perseverante amor de su hija, de la gracia celestial.

Pese al tono dominante de seria y profunda poesía de su teatro, el autor muestra el otro rostro de su imaginación creadora por medio de la parodia, la burla y la ironía en dos obras de su libro: en *El duende en el baúl* y, sobre todo, en *Coloquios con la momia*. En esta última, fortuitas circunstancias del ambiente han librado de la descomposición al cadáver de Alborozo Lalama, la momia, que ahora yace en un museo. Se disputan su posesión el antropólogo agnóstico Jonás Caputo y la taxidermista Celia von Krupp; el guardián del museo, licenciado Jeremías Morocho, la periodista Miche Lane y el comerciante de arte... Alborozo Lalama despierta pasiones por diversos motivos: Celia, la taxidermista, pretende quedarse con la momia para investigar el secreto de su natural conservación y enriquecer sus propios conocimientos de taxidermia; en su empeño, se propone seducir al guardián de la momia y contar con la complicidad de él para su proyecto; pero Jeremías Morocho no solo rechaza la oferta amorosa de Celia, sino siente una

irresistible y devota pasión por Alborozo Lalama; por su lado, el antropólogo quiere llevarse la momia con propósitos de investigación, aunque en el camino enamora a la periodista escandalosa Miche Lane. El comerciante de arte por su parte, contrata a un ladrón para robar la momia y satisfacer la demanda de un caprichoso coleccionista, un potentado que «acumula cuadros, bustos, jarrones, cadáveres exquisitos, lo relevante del arte y de la humana fantasía...».[219] La periodista persigue la historia de Alborozo Lalama porque aspira a recibir por su crónica el premio Jordi Montilla. Con los anteriores ingredientes, Bruno Sáenz crea una memorable sucesión de situaciones de humor. Tras la ironía y la burla, el lado serio es poner al descubierto la feria de las vanidades humanas, entre las que la preservación del cadáver, aun en la dudosa apariencia de una momia, pasa por la irrisoria consolación de los mortales. Me recuerda uno de los «dones» que Prometeo, en la tragedia de Esquilo, confiesa haber entregado a los seres humanos: «...Logré que los mortales no previeran la muerte con horror... Hice morar en ellos las ciegas esperanzas».[220]

Thomas S. Eliot ha analizado el uso de la poesía con propósitos dramáticos. Para el extraordinario poeta, dramaturgo y crítico, el teatro poético posee algo que

---

[219] Sáenz, «Coloquios con la momia», en *Mitos, misterios,* p. 244.

[220] Esquilo, «Prometeo encadenado», en *Siete tragedias,* versión directa del griego de Ángel María Garibay, México, Editorial Porrúa, 1962, p. 76.

el teatro en prosa jamás puede ofrecer. Por supuesto, se refiere a los casos en los cuales la poesía se justifica dramáticamente y no es solo poesía ajustada a una forma dramática.

Más allá de las emociones y motivos nominables y clasificables que constituyen nuestra vida consciente orientada hacia la acción —porción de nuestra vida que el teatro en prosa es perfectamente adecuado para expresar, señala el autor de *Asesinato en la Catedral*— hay un margen indefinido en su extensión de sentimientos que solo captamos en una especie de temporal apartamiento de la acción... Esta peculiar esfera de la sensibilidad puede ser expresada por la poesía dramática en sus momentos de mayor intensidad. En tales momentos, tocamos los límites de esos sentimientos que solo la música puede expresar.[221]

En los más intensos momentos del teatro de Bruno Sáenz, la poesía dramática se aproxima a los límites de esos sentimientos que solo la música puede expresar. Ojalá el desarrollo del teatro en el país permita que algunas de las piezas de *Mitos, misterios* lleguen a probarse algún día ante el público sobre un escenario. Mientras tanto, la lectura de ellas, sobrepasando las dificultades de enfrentarse a la alta y trabajada poesía del autor, nos llevará a esas esferas de los sentimientos en los cuales solo el gran teatro poético es capaz de penetrar.

---

[221] T. S. Eliot, *Poesía y drama*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, pp. 52 y 53.

El *Libro de las visiones* de Julio Pazos

En su *Nueva antología personal*, Jorge Luis Borges señala una verdad incontrastable: «Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus simpatías y diferencias»[222]; y de inmediato, sostiene que «el Tiempo acaba por editar antologías admirables».[223] Pero ese antólogo ideal exige el paso de una, dos o más generaciones. El juego intelectual de la reflexión borgesiana sirve al gran escritor para seleccionar en su *Nueva antología personal* textos que le disgustan, pero que supone que el lector espera, como «Hombre de la esquina rosada»; sin embargo, la perspicacia crítica del tiempo solo funciona como arbitrio retórico para acentuar la inevitable subjetividad de toda selección de obras literarias.

En esta nueva antología de la poesía de Julio Pazos Barrera, el antólogo Javier Cevallos Perugachi, escribe unas acertadas páginas introductorias para caracterizar

[222] Borges, J. L., *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 7.

[223] Ibid.

los poemas del *Libro de las visiones*, y en ellas puntualiza que su trabajo va más allá del gusto personal, aunque reconoce de inmediato que la selección de textos «exige un criterio que se funde en la visión del seleccionador».[224] Tras afirmar que el trabajo poético de Pazos Barrera puede ser considerado imprescindible para entender una parte de la literatura ecuatoriana del último medio siglo, señala un atributo esencial de sus poemas: el diálogo constante «con la historia, las artes plásticas y la gastronomía del país» como «una combinación única que lo distingue del trabajo poético de sus coetáneos».[225] Después, Cevallos Perugachi establece ciertas coordenadas para su tarea: el gusto personal es la primera: «este es el Julio Pazos que se construye desde la subjetividad del antologador»,[226] afirma; la segunda, el contexto: «lo que se busca es seleccionar los textos que [...] permitan cierta ubicación espacio temporal de la obra completa»,[227] explica. Y la tercera es la preocupación por el lenguaje.

La antología comprende 18 libros publicados desde *La ciudad de las visiones*, en 1979, hasta *Nómada* en 2018. Los textos escogidos se presentan de acuerdo con

---

[224] Cevallos Perugachi, J., «Libro de las visiones» en J. Pazos, *Libro de las visiones*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2021, p. 8.

[225] Ibid., pp. 89.

[226] Ibid., p. 9.

[227] Ibid.

el orden cronológico en el cual ven la luz los 18 libros. La sola enumeración de estos y el registro del año de publicación muestran el desarrollo consistente y sin pausa de la obra de Pazos, su persistente vocación por la creación poética.

Todos los textos se cobijan bajo el título de *Libro de las visiones,* y este es un primer indicio de un rasgo importante del lenguaje del poeta. El Diccionario Académico trae las varias acepciones de visión, entre otras, 'capacidad de ver'; 'punto de vista particular sobre un tema, un asunto, etc.'; 'objeto de la vista, especialmente cuando es ridículo o espantoso'; 'creación de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma por verdadera' y, en el ámbito religioso, 'imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa'...

Sin embargo, el término visión tiene un significado específico en la poesía contemporánea, más cercano al de la acepción religiosa que trae el Diccionario. Y lo han definido estudiosos tan agudos y rigurosos al indagar la naturaleza del lenguaje de la poesía como el español Carlos Bousoño. Julio Pazos conoce, admira y ha utilizado en sus clases de Literatura en la Pontificia Universidad Católica *La teoría de la expresión poética* del autor mencionado.

Para Bousoño el irracionalismo verbal característico de la poesía contemporánea es el resultado del agudo subjetivismo de nuestro tiempo. Las visiones, señala

el crítico, «atribuyen cualidades y funciones irreales a un objeto, las cuales significan, si bien irracionalmente, algo de ese objeto o de otro, relacionado por mera contigüidad con el primero».[228] La realidad irreal «aparentemente no pretende impresionarnos; a primera vista se trata de una irrealidad que no se sabe cómo ni porqué resulta emocionante».[229] Solo en un análisis a posteriori de esa emoción, se descubre siempre un lazo entre lo irreal y ciertos ingredientes reales del objeto al que nos lleva la visión. «Pero esos ingredientes no aparecen nítidamente en el análisis, sino con una difuminación o imprecisión que justamente caracterizan a las visiones».[230] El efecto más perceptible de estas es la impresión de hermetismo y oscuridad en el lenguaje de la poesía contemporánea, rasgos que exigen del lector un esfuerzo de desciframiento e interpretación.

Cada uno de los libros antologados responde a un momento concreto, a una intención que unifica los diversos poemas. La lectura secuencial de las obras nos permite seguir el trayecto vital y estético recorrido por el escritor. A pesar de la diversidad de temas y motivos de los 18 poemarios, en ellos se revelan algunas características propias del estilo poético de Julio Pazos, de su lenguaje

---

[228] Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética,* tomo 1, Madrid, Gredos, 1970, pp. 177178.

[229] Ibid., pp. 182183.

[230] Ibid., p. 183.

y de su cosmovisión. Sin embargo, resulta difícil, por la continuidad de su tarea poética, marcar con claridad sus edades o etapas.

En el libro *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friedrich, el crítico y teórico alemán se aventura a marcar dos grandes tendencias en una mirada panorámica de la lírica del siglo XX: «la primera es una poesía formalmente libre y alógica, y la segunda una poesía intelectual y de forma rigurosa».[231] Cabe proponer pues, una categoría clasificatoria generalísima de estos dos cursos divergentes en lírica contemporánea: fiesta del intelecto o fiesta de los sentidos. Ciertamente no son parcelas excluyentes ni se presentan en estado puro, sino que marcan espacios donde suelen ubicarse de forma más asidua los poetas. En fin, en el fondo me parece que esta división es una variante de la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la claridad, el orden dictado por el intelecto y la razón, y el aparente desorden y oscuridad generados por el flujo de las sensaciones dispares, el instinto, lo onírico, el inconsciente...

La obra poética de Julio Pazos está más cerca de la fiesta de los sentidos, el flujo de las sensaciones, la intuición. Pero en muchos de sus poemas, a la sustancia lírica se junta un hilo narrativo que funciona como asidero de cierto orden lógico en el texto.

---

[231] Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna,* Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 186.

Leamos, eligiendo al azar, los versos de *Poética*:

Voy entre las personas y de pronto crece el
/poema en el rostro de alguien.
Rostro indiferente, en apariencia como el mío.

Irán las personas de los manjares a las
/relaciones amorosas:
aunque pueden ir a la anemia
al bullir de rosas blancas en el nicho, si tienen
/parientes.

El poema se altera entre elusiones
y baños en el fresco manantial de la infancia,
se deteriora porque es rama de eucalipto en la
/fogata, aroma fugaz.

Rostros descubiertos por el alba rosa del
/Archipiélago.
Otros, caldeados en la resolana del desierto.
Rostros inmersos en el frío del invierno.
Aquellos detenidos en la lividez del atardecer.

Las personas experimentan sorpresivos
/poemas,
efusivas composiciones que al desintegrarse
ocultan ansiedades y secretos.[232]

232 Pazos Barrera, J., *Libro de las visiones*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2021, p. 139.

¿No resulta evidente que el texto nos provoca una emoción que en principio no sabemos de dónde proviene? Pero también sentimos un desasosiego por esa aureola de irrealidad, de quiebra de la lógica convencional, y cierto hermetismo y oscuridad que rodean al poema, rasgos derivados de las visiones, en el sentido en que las explica Carlos Bousoño.

El motivo dominante de estos versos tiene que ver con la génesis y experiencia de la poesía. Situado entre las personas, el yo lírico constata que, de forma imprevista, «crece el poema en el rostro de alguien». Y es un rostro como el del poeta, es decir, el nacimiento de esta experiencia puede producirse en todas las personas. Estas irán «de los manjares a las relaciones amorosas», es decir, de una a otra experiencia sensorial, del disfrute de los alimentos a eros; pero «pueden ir de la anemia al bullir de las rosas blancas en el nicho, si tienen parientes», es decir, de la ausencia de nutrientes y la falta de fortaleza, a la presencia de la muerte en los seres próximos que han fallecido.

«El poema se altera entre elusiones/ y baños en el fresco manantial de la infancia,/ se deteriora porque es rama de eucalipto en la fogata,/ aroma fugaz». La experiencia se modifica, descansa en la memoria de la infancia, evade la realidad, finalmente declina y se destruye: «es rama de eucalipto en la fogata, aroma fugaz». Con estas imágenes de factura tradicional sugiere la corta duración, el carácter perecedero de aquella experiencia.

De las líneas poéticas 10 a 14, regresa el yo lírico al registro y enumeración de los rostros en los que puede crecer el poema: «Rostros descubiertos por el alba rosa del Archipiélago./ Otros caldeados en la resolana del desierto./ Rostros inmersos en el frío del invierno./ Aquellos, detenidos en la lividez del atardecer». Sorprenden en las imágenes las resonancias del color, la oposición entre alba, blanco y rosa del amanecer. Y es un amanecer en las islas, en un indeterminado Archipiélago. Otros son rostros caldeados en la resolana del desierto. Y otros más, rostros inmersos en el frío del invierno. La oposición se halla, en estos casos, entre la sensación de calor y la sensación de frío, y entre las islas y el desierto. Hasta que se cierra la estrofa, que empezó con la referencia al amanecer, con los rostros «detenidos en la lividez del atardecer», es decir, con otra oposición.

Los tres versos finales son una suerte de coda, en constatación final del motivo de la vivencia poética: «Las personas experimentan sorpresivos poemas,/ efusivas composiciones que al desintegrarse/ ocultan ansiedades y secretos». Otra vez, estas sorpresivas experiencias se desintegran y con ello «se alteran en elusiones, ocultan ansiedades y secretos». Finalmente —inferimos nosotros, lectores—, solo los poetas descubren de forma perdurable ansiedades y secretos y, gracias al lenguaje, pueden luchar contra la fugacidad de las más secretas experiencias humanas.

Otro rasgo permanente en el lenguaje poético de Julio Pazos es la presencia de lo popular, de lo andino: en este ámbito, los frutos de la tierra, los alimentos, la vegetación, la ciudad, son una referencia constante. Sin embargo, lo propio, el ámbito local, convive con naturalidad con una apertura hacia lo universal, con referencias al arte y la literatura, a ciudades del mundo y al contexto de otras latitudes.

Leamos, como ilustración de lo dicho, unos fragmentos del poema *La existencia en metáfora de cumbia*:

> Comienza por algún lugar del tórax una
> /precipitación,
> una ventisca
> una Negra Tomasa que obliga a saltar.
> De lleno se entra al cielo de Van Gogh
> y la bien sabida pequeñez desaparece.
>
> En tal edad,
> en tal fragmento de la noche incandescente,
> en el punto exacto del encuentro de los
> /líquidos,
> la cumbia interrumpe
> el serio enfrentamiento con la verdad que clava
> /sus pésames en mí
> que solo soy los pocos días que se cuentan
> desde el nacimiento hasta la muerte.

Crece la cumbia que arengó a los habitantes de
/Sincelejo,
en esta sala
con mujeres de la ralea de los cardúmenes
cuando desdeñan a monstruosos depredadores.

Que esas mujeres compactadas por el triunfo
/de la cumbia
desparramen partículas de mi corazón
cerca de cementerios, en hórridos sótanos de
/estadios.
Todas las cumbias beben en mi poza,
alternan con jaguares y aves en el cielo.
Mi agua de palabras corre en bares y mercados,
en lugares elegidos por fantasmas y líderes.

...

La cumbia me desuella con sus finas hélices.
Me retira ese rostro de nacido para morir.
Me recarga con la fuerza del adalid
que sabedor del fracaso no escatima el aliento.
Atrás quedan las certezas. Montado en la sombra
me deshago en cordeles resplandecientes.
Giro hasta la apariencia de la inmovilidad
y soy estatua desprendida del tiempo.
En otras palabras, la cumbia es un sueño
/dionisiaco
escapado del tintero de Nietzsche.
Palabras sin eco, perdidas en el mar del furor,
arrancadas del cuerpo, desgajadas del último
/juicio

en el instante que el pensamiento se condensa
y chorrea como una cascada volcada en la
/órbita
Solo la danza permite vagar en los aledaños del
/viejo Apolo.[233]

He aquí una audaz mixtura entre lo popular —la alegría dionisiaca de la música y del baile de la cumbia— y la reflexión sobre el destino humano, tema universal, el de la precariedad de la existencia humana y la muerte. La eclosión de la cumbia convive con cielos de Van Gogh y el sueño dionisiaco escapado del tintero de Nietzsche, y permite también acercarse a las parcelas del viejo Apolo. «La danza se opone a la muerte y es océano»,[234] leemos en otro poema, la potente elegía a Julio Pico Duque: en este texto y en *La existencia en metáfora de cumbia*, la danza devuelve a los seres humanos al menos la fugaz sensación de perdurabilidad.

Otro motivo reiterado en la obra de Julio Pazos es la reflexión sobre las palabras, el lenguaje, la poesía. Desde en *Ciudad de las visiones*, que vio la luz hace más de cuatro décadas, el yo lírico pone de relieve el carácter transgresor del lenguaje poético. En uno de sus poemas, nos dice:

---

[233] Pazos, pp. 167168.

[234] Ibid., p. 206.

cómo me gustaría escribir todo al revés
los clásicos al revés
los caballos surrealistas al revés

cómo me gustaría desvivir
hacerlo de nuevo
desvivir el tiempo para colocar el fuego fuera
/de la cocina

caminar el tiempo al revés para asustar a la gente

cómo me gustaría caminar por los tumbados
y hablar con las autoridades al revés
y solo mirar el mar al derecho

cómo me gustaría ser feliz al revés
que mis hijos sean mis padres
que mi mujer sea yo

cómo me gustaría poner las comas
en los lugares no previstos por la gramática
y morder a los perros
y perseguir a los dictadores

recostarme al revés
finalmente morirme al revés.[235]

Solo se libra la contemplación del mar de este anhelo conjetural de subversión y de inversión de todo —la

[235] Pazos, p. 34.

escritura, la gramática, los clásicos, las imágenes surrealistas, el vivir, el tiempo, el lenguaje de la poesía, inclusive la felicidad; de la inversión esencial de la realidad—«que mis hijos sean mis padres,/ que mi mujer sea yo», y sobre todo de la muerte. Porque el mar es para el poeta siempre una epifanía.

En la reflexión sobre la poesía, el escritor se halla en lucha con el lenguaje y siente las dificultades y tensiones de las engañosas palabras para aprehender una realidad cambiante y oscura. El lenguaje poético es percibido como «un cetáceo que asciende de la profundidad atraído/ por la luz»[236] o como «un caballo demente que se desbarranca», como leemos en el poema *El Nómada*.[237] A pesar de la precariedad de las palabras, el lenguaje con el que se captura de forma imperfecta una realidad siempre fluida permite paradójicamente al poeta recibir cada mañana como si fuera la primera. Frente a la transitoriedad de la experiencia humana, la respuesta esperanzadora es la del arte, el júbilo de los sentidos, el encuentro con el otro, con la persona amada. Todos estos son puntales en la cosmovisión del poeta.

La lectura del *Libro de las visiones* permite aquilatar el inmenso y novedoso aporte de Julio Pazos a la lírica ecuatoriana contemporánea.

---

[236] Ibid., p. 285.

[237] Ibid., p. 290.

AEL

Programa editorial de la Academia Ecuatoriana de la Lengua

Para este libro se han usado caracteres Libre Bodoni (diseñados por Pablo Impallari y Rodrigo Fuenzalida) y EB Garamond (diseñados por Georg Duffner y Octavio Pardo), inspirados respectivamente en las tipografías de Giambattista Bodoni (1740-1813) y Claude Garamond (1499-1561). Ambas tipografías con Licencia de tipografía abierta de SIL.

Quito, Ecuador
diciembre de 2022

AEL

Programa editorial de la Academia Ecuatoriana de la Lengua

ENSAYO

Bruno Sáenz Andrade
Introducción a la obra de Julio Zaldumbide y a su correspondencia con Juan León Mera. 1833-1887

Julio Pazos Barrera
Las fábulas de Juan León Mera Martínez

Diego Araujo Sánchez
Visiones y revisiones Ensayos de lengua y literatura

Juan León Mera
Tijeretazos y plumadas. Artículos humorísticos
(con estudio introductorio «Un Juan León Mera desconocido» de Diego Araujo Sánchez)

POESÍA

Julio Pazos Barrera
La incierta percepción del tiempo

NOVELA

Francisco Proaño Arandi
Ceremonia de pólvora

Diego Araujo Sánchez demuestra de nuevo, con *Visiones y revisiones*, las cualidades y conocimientos que lo han ubicado como uno de los críticos e investigadores de la literatura más destacados del país. Con este libro, quien ha sido, además, notable docente universitario y periodista de opinión, nos propone diversas formas de análisis e interpretación de múltiples páginas de relato, poesía, teatro y ensayo.

Los ensayos críticos reflexionan sobre las dificultades de la enseñanza de la gramática, las acusaciones de inutilidad de la crítica literaria; proponen perspectivas renovadas para el ingreso a páginas de autores ecuatorianos poco estudiadas, como las de Juan León Mera, que recoge y valora por primera vez la poesía popular, examinan la más innovadora y genial novela moderna en lengua española, *El Quijote*, así como la obra de Borges, Rulfo, Cortázar, Vargas Llosa, César Dávila Andrade, entre otros.

El programa editorial de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, la institución cultural más antigua del país y la segunda de su índole en América, contempla un sostenido plan anual de ediciones de obras relativas, todas, al conocimiento, vigor, dominio y belleza de la lengua española: trabajos lexicográficos, lingüísticos, gramáticos y literarios. Estamos seguros de que el tiempo por venir no interrumpirá este esfuerzo, y podremos estar presentes siempre, con lo mejor de nuestra palabra.

Susana Cordero de Espinosa
Directora de la Academia Ecuatoriana de la Lengua

Ministerio de Educación

ISBN: 978-9942-42-979-7