

Pie de página¹

¹ Revista literaria
de creación
y crítica

1803 Aguilar Mora Cagliostro
novela-film Báez Las variantes de
Huasipungo Cobo Narrativa
ecuatoriana de inicios del siglo XX
Landázuri La irrealdad y nada más
que la irrealdad Rodríguez Espejos
Oliva Armarios, Cáceres El Leviatán
Coello Luto Ampuero Perros de
Chernóbil Ribadeneira Después Duque
Otras magias Dávila Vázques El
espejo desenterrado Dávila Andrade
Fuga hacia adentro Handelsman

1/ Guayaquil
II semestre 2018
ISSN 2631-2824

Pie de página¹

¹ Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica, Maria Paulina Soto Labbé

Vicerrector de Relaciones Internacionales y con la Comunidad, Andrey Astaiza

Vicerrector de Investigación y Posgrados, Raúl Vallejo

UARTES EDICIONES

Director, Fernando Montenegro

Concepción gráfica y maquetación, María Mercedes Salgado

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Volumen 1, Número 1, octubre, 2018

ISSN 2631-2824

Director: Raúl Vallejo, Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora: Solange Rodríguez Pappe, Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Andrés Landázuri

Lucila Lema

Adriana Rodríguez Pérsico

Raúl Serrano

Emmanuel Tornés

Jackeline Verdugo

Universidad del Valle (Colombia)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Universidad de La Habana (Cuba)

Universidad de Cuenca (Ecuador)

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Luz Mary Giraldo

Fernando Iwasaki

Manuel Medina

Carmen de Mora

William Ospina

Humberto E. Robles

Saúl Sosnowski

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Universidad Loyola Andalucía (España)

University of Louisville (Estados Unidos)

Universidad de Sevilla (España)

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Northwestern University (Estados Unidos)

University of Maryland (Estados Unidos)



Pie de página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

Pie de página es una revista arbitrada, en digital y papel, cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

CRÍTICA

1803	13
Jorge Aguilar Mora	
<i>Cagliostro novela-film</i> de Vicente Huidobro, como heterocósmica y pionera del tratamiento cinematográfico	20
Marcelo Báez Meza	
Las variantes de <i>Huasipungo</i> y las razones de Jorge Icaza	38
María Del Pilar Cobo	
Imaginación, historia y utopía en la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX: tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo	59
Andrés Landázuri	

CREACIÓN

Dossier: La irrealidad y nada más que la irrealidad,

Solange Rodríguez Pappe	79
Espejos, Francisco Oliva	86
Armarios, Jorge Luis Cáceres	89
El Leviatán, Verónica Coello	95
Luto, María Fernanda Ampuero	98
Perros de Chernóbil, Marcela Ribadeneira	107
Después, Renata Duque	113

Homenaje

«El espejo desenterrado» y otras magias, Jorge Dávila Vázquez	120
El espejo desenterrado, César Dávila Andrade	124

MISCELÁNEA

<i>Fuga hacia adentro</i> . La novela ecuatoriana en el siglo XX, de Alicia Ortega	
Michael Handelsman	137

Nota al margen

Pie de página es una fiesta a la que concurren la crítica y creación literarias. Un nuevo espacio destinado a la investigación, análisis y comentario de libros, en el campo de la literatura, que recoja los trabajos de los académicos del país y de Latinoamérica. Un lugar que, preferentemente, muestre los textos narrativos y poéticos de los creadores ecuatorianos y que, en gran medida, divulgue sus novedades. Al mismo tiempo, la revista buscará recuperar para la lectura actual, textos de los clásicos de nuestra literatura.

El número inaugural de *Pie de página* abre con un fragmento de 1803, libro inédito del mexicano Jorge Aguilar Mora, que es el tercero de un monumental proyecto de investigación que abarca el siglo diecinueve y cuyas dos primeras entregas son *Sueños de la razón 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX* (2015; premio Xavier Villaurrutia, 2016); y *Fantasmas de la luz y el caos. 1801 – 1802* (2018).

Marcelo Báez Meza, fiel a su vocación de literato y cinéfilo, nos ofrece un trabajo transdisciplinario sobre *Cagliostro*, la curiosa y poco conocida novela-film de Vicente Huidobro. María del Pilar Cobo realiza un trabajo de expurgación textual sobre los cambios a la piel del texto de la célebre *Huasipungo*, que realizó Jorge Icaza, comparando la primera edición (1934) y la edición de 1960. Andrés Landázuri analiza tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo, publicadas a comienzos del siglo veinte, en medio del auge del proyecto de las élites liberales de Guayaquil.

En creación, presentamos, bajo el lúdico título de «La irre realidad y nada más que la irre realidad», un dossier preparado por Solange Rodríguez Pappe, sobre la literatura fantástica producida por jóvenes narradores ecuatorianos. Rodríguez afirma que los autores seleccionados «conviven con la tradición, pero a la vez se desentienen de ella: la parodian y la engullen con avidez hasta devolverla transformada».

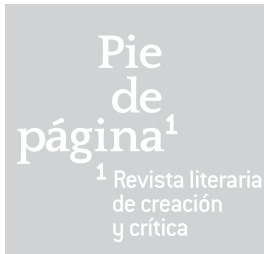
Para conmemorar los cien años del natalicio de César Dávila Andrade, publicamos un cuento que hasta hoy no consta en ninguna de las ediciones de los libros del *Fakir*. «El espejo desenterrado» fue publicado originalmente en el número 27 de la revista *CAL*, de Caracas, en 1964; encontrado en este 2018 por José Gregorio Vásquez, poeta venezolano, que recopiló la poesía de Dávila Andrade, en *El vago cofre de los astros perdidos* (2003).

Finalmente, el crítico norteamericano Michael Handelsman, homenajeado en el XX Congreso de Ecuatorianistas, realizado en Guayaquil del 17 al 20 de julio de este año, nos entrega un comentario acerca del extraordinario libro de ensayo, de reciente aparición, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*, de la crítica Alicia Ortega.

Nuestros consejos Editorial y Asesor tienen una composición diversa de escritores y académicos de nuestra América, con variada filiación institucional. A ellos, agradecemos por la confianza en esta revista de críticos y creadores.

Con ustedes, gente de lecturas, compartimos esta fiesta de la palabra.

Raúl Vallejo
Director



1 / Guayaquil
II semestre 2018
ISSN 2631-2824

1803

13

Jorge Aguilar Mora

University of Maryland, EE. UU.,
Professor Emeritus

Resumen

El artículo es un fragmento de un libro en preparación, que corresponde al tercer volumen de un proyecto de historia del siglo XIX año por año, que ha sido emprendido por su autor. Hasta la fecha han aparecido dos tomos en la editorial Era, de México: *Sueños de la razón. Umbrales del siglo XIX: 1799 y 1800*, en 2015; y *Fantasmas de la luz y el caos. 1801 y 1802*, en 2018. El fragmento que aquí se ofrece se integrará a la crónica de 1803, en un tomo que incluirá los años de 1803 y 1804, sin título aún.

Palabras claves: Josef Hoëné, Kant, Romanticismo, Siglo XIX, Saint Simon

Abstract

This article is a fragment of a book that is a work in progress; the third volume of a project on the 19th century history, year by year, which has been undertaken by the author. Up to this date, two volumes have appea-

red, edited Editorial Era, from Mexico: *Sueños de la razón. Umbrales del siglo XIX: 1799 y 1800*, in 2015; and *Fantasmas de la luz y el caos. 1801 y 1802*, in 2018. The current fragment will be part of the 1803 chronicle, in a volume which will include 1803 and 1804, without a title yet.

Key words: Josef Hoëné, Kant, Romanticism, 19th Century, Saint Simon

—¡He descubierto el Absoluto!

Los peregrinos subían por uno de los flancos de la colina de la Garde, en Marsella, y oyeron la exclamación sin sorpresa, con alguna sonrisa: era uno más de los milagros que se podía esperar de la virgen en este 15 de agosto, día en que, como cada año quizás desde hace siglos, una multitud de fieles se reúne en la cima de la montaña, frente a la capilla de la *Bonne Mere* para celebrar con júbilo la ascensión de ésta a los cielos. Y aún más: no sólo era un día especial, era un lugar muy singular el que estaba atravesando aquel grupo de peregrinos: era el *bosque sagrado*, yermo que desde hace dos mil años conserva la memoria atroz de lo que fue un robledal tan denso y enmarañado que impedía la entrada de la luz y ocultaba así la práctica de un culto cruento y misterioso. Dice el historiador Pausanias que Julio César, al ver que ni siquiera los pájaros de mal agüero se atrevían a posarse en las ramas siempre húmedas de sangre de aquel sórdido bosque, mandó que lo talaran. Y no quedó ni un árbol en pie: quizás también fue sembrado de sal, porque en dos milenios no han vuelto a crecer sino pequeños arbustos, y uno que otro ciprés; pero no se ha perdido el nombre de *bois sacré*.

—¡He descubierto el absoluto! —repitió Josef Hoëné.

Era un milagro, sin duda: la intervención de la Virgen era tan clara que a partir de ese día el militar polaco decidió llamarse Josef María Hoëné. Aún más, el suceso parecía también celebrar su propio aniversario de nacimiento, pues este joven militar, filósofo y matemático vino al mundo en este mismo mes, hace veinticinco años en Wolsztyn, entonces perteneciente a la Gran Polonia y ahora parte del territorio prusiano, al oeste de Poznan.

No fue ese el primer trato que Hoëné ha hecho con su nombre. Cuando a los dieciséis años desobedeció a su padre y se enlistó en el ejército, Josef cambió de apellido para eludir las pesquisas paternas y dio a conocer su valor como Josef Wronski en varias batallas de la

revolución polaca. En 1794, incorporado a la artillería, defendió el barrio de Czysté en Varsovia contra las líneas prusianas que desde el pueblo de Vola bombardeaban la capital. La desesperación del ejército sitiado era tal que el general Kosciuszko le encomendó a Wronski la tarea exclusiva de hacer blanco en los depósitos de pólvora del enemigo. Con su talento adolescente y con la información de varios desertores, el joven hizo estallar el polvorín con el primer fuego de la batería. El ejército prusiano tuvo que evacuar el pueblo devastado por la explosión y al día siguiente se dio a la retirada general.

Poco después, en la prematuramente famosa batalla de Maciejowicé, el 10 de octubre de ese mismo año, Wronski defendió el ala derecha de la línea polaca, con apenas cinco mil hombres en contra de quince mil del ejército ruso. Casi victoriosos, los polacos se apresuraron en perseguir al que era un contingente aparentemente derrotado, y que los sorprendió cuando dejaron sus posiciones. Fue una derrota descorazonadora. El general ruso Tormansoff reconoció a Wronski en la fila de prisioneros que iba camino a Siberia. Así logró quedarse en el campamento enemigo, después de jurar que no buscaría fugarse. Cuando los rusos entraron a Varsovia, fue liberado; pero pagó cara su libertad asistiendo como espectador a la quema del barrio de Praga.

Nadie sabe por qué se incorporó después en las filas rusas, con el grado de mayor de artillería, agregado al Estado Mayor del mariscal Souvoroff, el mismo contra el cual había batallado en Maciejowicé. Fue en este cargo que pudo conocer a muchos de los hombres más famosos de Europa, incluyendo al príncipe Poniatowski y a los hermanos Grabowski, de cuyos encuentros, dice él, aprendió la futilidad de las vanidades humanas. Avanzado en las matemáticas, intentó incorporarse a la marina rusa; pero no tardó mucho en convencerse de la ineptitud de su constitución física para ese empleo. En noviembre del 96, a la muerte de la zarina, el mariscal Souvoroff se dio de baja, Höené fue ascendido a teniente coronel y asignado al cuartel de Grodno y luego al de Vilna. Fue aquí donde se enteró que en Italia se estaban formando legiones para recuperar la independencia de Polonia, bajo la protección del Directorio francés. Curiosamente, Höené recibió permiso del nuevo zar para abandonar el ejército ruso sin tener que dejar el uniforme de teniente coronel.

En el camino, no obstante, al cruzar Alemania, bulleron las tentaciones de complementar sus conocimientos matemáticos con estudios de derecho —derecho público— y luego de filosofía. Terminó

pronto con «las deducciones jurídicas» y entonces dirigió su mirada a los cursos de Kant en Königsberg: demasiado tarde, pues el gran filósofo regiomontano se había ya retirado de su cátedra. No está muy claro a qué otra universidad se dirigió Hoëné, pero las lecturas que demuestra haber hecho, con profundidad y seriedad, entre ellas las obras de Jacobi, Fichte y Schelling, parecen indicar que estuvo en Jena y tal vez en Gotenburgo.

A pesar de su dedicación a la filosofía, no se desvanecieron las inclinaciones militares y patrióticas de Hoëné. Se habían formado legiones polacas que servían en el ejército francés, bajo el mando de Bonaparte, con la esperanza de que las victoriosas campañas de éste incluyeran la liberación de Polonia. A pesar de repetidas decepciones, los polacos no cejaban en su apoyo, y Hoëné escuchó el llamado a colaborar. Visitó al general Kosciuszko en París, quien le prometió que hablaría con Lucien, hermano de Bonaparte, para introducirlo en el cuerpo diplomático, mientras le ordenaba que se uniera por el momento a los contingentes polacos en Marsella. Por unos días de tardanza, Hoëné no zarpó con la expedición del general Leclerc a la isla de Saint Domingue. Se perdió la oportunidad de terminar tirado a orillas de un camino o en un hospital improvisado con alucinaciones de fiebre amarilla, como le ha sucedido a la mayoría de ese ejército que en efecto incluye un numeroso contingente de polacos. Los franceses han seguido peleando, pero apenas hace un mes, el 18 de noviembre, sufrieron una derrota, que parece definitiva, ante el ejército de Jean Jacques Dessalines.

Muchos antiguos compañeros de armas recibieron con gusto a Hoëné. Muchos de ellos habían obtenido la recompensa de la ciudadanía francesa, y muy pronto el Directorio francés también se la concedió a Hoëné. No obstante, éste ha terminado dedicándose más a las actividades de la filosofía natural que a la preparación militar. He encontrado trabajo en el observatorio de Marsella y ha publicado un libro, *Philosophie critique découverte par Kant*, singularísimo y lleno de misterios: ha aparecido en Estrasburgo y en París, a pesar de que está incompleto. El pasado junio, Hoëné empezó a publicar entregas de un comentario sobre la filosofía de Kant, esperando en recibir suscripciones de lectores interesados en *descubrir* una nueva filosofía. Para agosto, Hoëné había ofrecido las primeras tres y ahí se detuvo. ¿Por falta de tiempo, por falta de interés, por falta de suscriptores o por exceso de iluminación al descubrir el Absoluto? La verdad es que la prometida exposición de la nueva filosofía quedó pendiente:

Hoëné hace un resumen —brillante, sin duda— de las distintas vertientes de la filosofía natural. Sus conocimientos son numerosos, muy agudos y en algunos casos sorprendentes: en la explicación del calor ya no menciona la hipótesis del flogistón, todavía prevalente en muchos círculos, y se adhiere a la sola causa, propuesta con énfasis por el Conde Rumford, del frotamiento. El recorrido por lo que se podría llamar una nueva geografía de la ciencia es notable; sin embargo, a pesar de las repetidas ocasiones en que señala que una idea o una noción o un método no se conocían «antes de Kant», Hoëné no llegó a exponer específicamente el sistema filosófico de Kant. Y extrañamente ha publicado el libro.

Otro de los misterios está en la misma portada. El autor de esta *Filosofía crítica descubierta por Kant* se presenta con el nombre de J. Hoëné: ¿qué ha pasado entonces con Wronski, el apellido de guerra de Josef? Uno más es el uso extraño del término *découverte*, aplicado a la obra de Kant: ¿J. Hoëné «descubrió» el Absoluto de la misma manera que Kant la filosofía crítica?

A pesar de que no ha llegado a exponer realmente su visión de este nuevo sistema, Hoëné deja ver desde el principio cuál el objeto preferido de su atención. Así dice: «El último principio del saber humano, como tal, debe contener 1º el máximo posible de certidumbre, ya que para el hombre, es la fuente de todos los otros, 2º el máximo valor objetivo, porque debe servir de base al de todos los objetos, a su verdad considerada materialmente; 3º, una generalidad infinita porque debe abarcar todo, y finalmente, 4º una dignidad intrínseca, porque debe fundar la dignidad de la moral». Y concluye: «Estas características de la esencia del último principio del saber humano deben estar contenidas en sí mismas, y no en algún desarrollo posible; deben presentarse sin necesidad de buscarlas... Más aún, el último principio debe ser tal que se anuncie, por esencia, con la más perfecta certidumbre, como el último principio del saber humano».

Un principio autosuficiente que provoque una convicción tan inquebrantable, que sólo se pueda entender como infinita, porque el principio mismo debe ser infinito, es decir, divino. O ajeno a lógica, a la que debe servir de base, no obstante; trascendente de todas las coherencias fundadas en la razón.

¿Fue la identidad de este principio el descubrimiento de Hoëné en el bosque sagrado de Marsella el pasado 15 de agosto? Tiene que haber sido una noción muy precisa, por más que sea ilógica o trascendente: Hoëné muestra en el libro sobre Kant con mucha

seguridad en sus conocimientos de lo que se llama ahora la filosofía idealista alemana. Y sin duda conoce ese concepto fundamental que Schelling ha llamado precisamente «la intuición trascendental»: ese salto casi mortal de la inteligencia fuera de todas las fronteras lógicas y racionales que cae, como un relámpago, en el sitio preciso de la identificación o, mejor dicho, de la revelación del Absoluto. Y Hoëné también sabe que muchos de esos idealistas alemanes, como el mismo Schelling, Hölderlin, Federico Schlegel, y otros, hablan precisamente del Absoluto como la meta final del pensamiento, de la filosofía, de su pensamiento (de cada uno de ellos), de su filosofía (de cada uno de ellos, también). La búsqueda del Absoluto es una larga búsqueda, si no es que es la única verdadera búsqueda de la filosofía occidental desde siempre, desde más allá de Parménides.

Sin embargo, ahora adquiere una nueva urgencia: sí, puede ser el absoluto como la entidad divina siempre perseguida, siempre inalcanzable; pero en estos tiempos, como lo dice el título del libro de Hoëné, a Dios se le puede descubrir, como si fuera un nuevo continente, o un nuevo elemento, o una nueva ley de la física. Dios está ahí para descubrirlo. Se ha vuelto una entidad, un ser inmóvil, infinito pero inmóvil, eterno pero momentáneo, momentáneo pero actual... Y no hay fondo, Dios se ha vuelto la superficie misma del universo. Así que el Absoluto puede ser lo inalcanzable, pero gracias a ello mismo debe o puede ser la ley básica de la realidad.

Eso es lo que anuncia Hoëné en su introducción a su libro sobre Kant: ¿cuál es el principio básico, evidente por sí mismo, que puede explicar —abrir, desplegar— el movimiento interno del universo? Hoëné sabe bien que desde 1801 se ha comenzado a discutir a Kant en Francia, gracias al libro de Charles de Villers, *Philosophie de Kant ou Principes fondamentaux de la philosophie transcendante*. Y quizás el impulso inicial de su tratado haya sido el enterarse del rechazo bastante general y violento de las ideas kantianas entre los *hommes de lettres*, filósofos, ideólogos, filósofos naturales, de esta nación.

Lo que tal vez sí desconoce Hoëné es la aparición de un folleto, de apenas 102 páginas en 12º, que propone, con otro vocabulario, y sin ninguna referencia a la filosofía alemana, el mismo fin que ésta busca y que Hoëné ya «descubrió». Se trata de *Lettres d'un habitant de Geneve a ses contemporains*. Aunque parece publicado en Ginebra por un ginebrino, el folleto se ha impreso en París por un parisino: Henri de Saint Simon. Nada menos que el osado conde que a fines

del año pasado le propuso a Madame de Staël unir sus destinos, sus cuerpos y sus sangres para procrear entre ellos dos —los seres más inteligentes de Europa, según él— al hombre superior. Para Saint Simon, el Absoluto de Hoëné se llama «el sistema general» de los conocimientos humanos que —insinúa el conde— estaría basado en la ley universal de la gravitación: sólo por eso, y no por otra cosa, su proyecto de crear una asociación de los sabios más destacados de Europa se debe inaugurar en la tumba del gran Newton.

Jorge Aguilar Mora (Chihuahua, 1947). Ensayista, narrador y poeta. Estudió Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad Autónoma Nacional de México. Cursó estudios de posgrado en París y realizó su doctorado en El Colegio de México. Su tesis doctoral fue publicada, en 1978, como *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. Es Profesor Emérito de Literatura Latinoamericana en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland en Estados Unidos. Ha publicado, entre otros libros, las novelas: *Cadáver lleno de mundo* (1971); *Si muero lejos de ti* (1979); y *Los secretos de la aurora* (2002); los poemarios: *U.S. Postage Air Mail Special Delivery* (1977); *No hay otro cuerpo* (1977); *Esta tierra sin razón y poderosa* (1987); *Stabat Mater* (1996); *La bella molinera* (2011), y *Epifanía* (2011); los libros de ensayo: *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* (1990); *La sombra del tiempo* (2010); *El silencio de la Revolución y otros ensayos* (2011); *Sueños de la razón 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX* (2015; premio Xavier Villaurrutia, 2016); y *Fantasmas de la luz y el caos. 1801 – 1802* (2018).



1 / Guayaquil
II semestre 2018
ISSN 2631-2824

Cagliostro novela-film

de Vicente Huidobro
como heterocósmica y pionera del tratamiento cinematográfico

Cagliostro, film-novel by Vicente Huidobro
as a heterocosmic and pioner of film treatment

Marcelo Báez Meza,

Escuela Superior Politécnica del Litoral,
Guayaquil, Ecuador

Resumen

El poeta chileno radicado en Francia, Vicente Huidobro, publicó en 1934 *Cagliostro, novela-film* que constituye un texto híbrido: guion, poema en prosa y novela. Demostraremos que esta anti-novela es, en el aspecto formal, un tratamiento cinematográfico y en términos de contenido una heterocósmica (un mundo posible único). Treinta y nueve años después de inventado el cine (1895), este texto se constituye como el pionero que mezcla el formato del guion con la literatura. Todo un acontecimiento señero en la literatura de América Latina.

Palabras claves: Creacionismo, cine y literatura, mundos posibles, tratamiento cinematográfico, Vicente Huidobro, *Cagliostro*.

Abstract

The France-based Chilean poet Vicente Huidobro, published in 1934 *Cagliostro*, *film-novel* which is a hybrid text: screenplay, prose poem and novel. We will prove that this anti-novel is, in its formal aspect a film treatment and in terms of content a heterocosmic (an unique possible world). Thirty nine years after the invention of cinema (1895), this texts is the pioneer that mixes the script format with literature. A true milestone in Latin American Literature.

Key words: Criationism, cinema and literature, possible worlds, cinematographic treatment, Vicente Huidobro, Cagliostro.

El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.
Hace frío.

Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.

Vicente Huidobro, «Año nuevo», 1916.

El presente trabajo analiza *Cagliostro*, *novela-film* (1934) de Vicente Huidobro, texto que puede ser tildado de poema en prosa, novela poética y/o de tratamiento cinematográfico. El análisis lo haremos desde tres vertientes: el guionismo que nos permitirá demostrar que estilísticamente el texto es un tratamiento cinematográfico; la teoría de los mundos posibles que mirará el texto como el espejo de un universo cinematográfico personalísimo creado por ese *pequeño Dios* que es el poeta; y el creacionismo como la construcción de un

universo único (heterocósmica) por parte del poeta.

Como bien lo plantea en su arte poética, la poesía es la llave que abre la puerta hacia otros mundos:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
(Huidobro, 2016, pág. 27)

Nótese la hipérbole: llave que abre mil puertas. No se trata de un solo mundo el que va a ser abierto por la palabra poética, son múltiples. Es un universo poliédrico que la teoría de los mundos posibles bautizará como *multiverso*, como veremos adelante.

22

El cine en Huidobro no es un motivo ausente en su obra. El poema «Año nuevo» de 1916, que hemos incluido como epígrafe, da cuenta de esa pasión por el séptimo arte. Este poema de clara inspiración en la estructura del noticiero cinematográfico, tiene saltos temporales semejantes a los primeros cortometrajes de la historia del cine. Esa compresión de tiempo y espacio procedían de la técnica del montaje en secuencia en la que se juntaban escenas grabadas por separado. Esta técnica cinematográfica es la que dota de un aura especial a un arte que permite crear un universo ficcional único que es heredero de la pintura, el teatro y la fotografía. A propósito de esta genealogía, el mismo poeta sostiene:

El hombre empieza por ver, luego oye, después, habla y por último piensa. En sus creaciones, el hombre siguió este mismo orden que le ha sido impuesto.
Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico. (Schwartz, 1999)

Como vemos en la cita, Huidobro se sentía, como casi todos

los escritores de su tiempo, muy atraído por ese naciente arte al que ve como algo mecánico, o sea, como un *dispositivo* que en términos foucaultianos es “una red de relaciones entre cosas, hombres y prácticas sociales. No es una idea, sino una máquina”. (Agamben, 2011) Este dispositivo era la revelación para Huidobro pues unía simultáneamente tiempo(s) y espacio(s) en una misma composición (la pantalla). De paso, el poeta chileno vivió en un contexto privilegiado. La Francia de entreguerras fue un caldo de cultivo perfecto para una serie de expresiones artísticas de vanguardia. No es gratuito que las artes se hayan interrelacionado en esta época que unió a Dalí con Buñuel, a Picasso con Braque o a Henry Miller con Henri Cartier Bresson. El auge del cubismo y el surrealismo fue llevado al terreno del desarrollo del séptimo arte. Del cubismo prestó las técnicas basadas en la teoría del montaje del realizador Sergei Mijailovich Eisenstein y del surrealismo tomó la *imagoteca* onírica e irracional. En este sentido, el poeta tiene todas las cualidades metafóricas para poder yuxtaponer imágenes distintas o disímiles dentro de un todo nuevo. El cineasta ruso, cuyos filmes tienen que haber sido vistos por Huidobro, llamaba a este procedimiento *montaje de atracciones* que no es más que un elemental principio en el que un fotograma atrae dramáticamente al siguiente o, si se quiere, se puede ver el término *atracción* en el sentido que nos dice la Física: «La que ejercen todas las moléculas (fotogramas) de los cuerpos mientras están unidas o en contacto (a través del montaje)». O en el decir de Eisenstein (y por qué no en el Mundo Huidobro) es «someter al espectador a una acción sensorial o psicológica calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado» (leemos esto y parece ser dedicado al lector de *Cagliostro*). La teoría del montaje de atracciones se resume en un principio básico: «La suma de dos tomas es diferente a la suma del sentido de cada una de ellas». Toda esta explicación sobre sintaxis cinematográfica es para apuntar la naturaleza innovadora del montaje de imágenes poéticas, narrativas y cinematográficas de Huidobro. No sabemos si leyó a Eisenstein pero de seguro vio su obra maestra *El acorazado Potemkin* (1925) que bien ejemplifica la teoría del montaje de atracciones.

Contextualización de la obra

En junio de 1927 el *New York Times* difundía la noticia de que «el joven chileno Vicente Huidobro» había ganado el premio de diez mil dólares en un concurso de guiones con Charles Chaplin como uno de los jurados. La institución que convocaba al concurso era la *League for Better Motion Pictures*. Dice la leyenda que el rodaje se hizo pero que, por tratarse de una de las últimas películas del cine mudo, fue sepultada por la llegada del cine sonoro. (De Costa, 1977) La verdad es que no hay vestigios de dicho filme. Nunca se terminó de filmar y, por ende, jamás se lo estrenó. Lo que el poeta envió al concurso fue un *découpage* (estructura guionística de orden técnico que será explicada más adelante). La novela-film vendría a ser una adaptación de ese desglose técnico que envió al certamen. Lo que el jurado quería era un texto en el que se proyectara las posibilidades creativas de una historia con miras a ser filmada.

Cagliostro se edita por fragmentos capitulares entre 1921 y 1922 en diversas revistas vanguardistas, según se lee en la nota de la edición original chilena. La prensa parisina menciona en 1923 que «M. Huidobro prepara en secreto un film cubista que asombrará a la gente», «Monsieur Huidobro, una de las luminarias del cubismo literario, prepara secretamente un film que revolucionará nuestros hábitos como espectadores» y «Vicente Huidobro, el poeta más puro de Horizon Carré y Tour Eiffel, ha escrito el guion de un film: *Cagliostro*, en el que la acción específicamente cinematográfica se visualiza con un agudo sentido del ritmo óptico-dinámico» (Morelli, 2011).

En 1931, *The Mirror of Mage* (Huidobro, 1931), la versión en inglés de *Cagliostro*, fue publicada en Londres y Nueva York por Spottiswood y Houghton Mifflin respectivamente, dos de las mejores editoriales del momento. El *New York Times* y el *Times Literary Supplement* avalaron el libro saludándolo como innovador. En Chile una colección popular (a través de Editorial ZigZag, S.A.) publicó la obra tres años después sin lograr ningún tipo de resonancia.

La historia de *Cagliostro* estaba a tono con la época cinematográfica que le tocó vivir a Huidobro. El expresionismo alemán estaba en su apogeo con figuras misteriosas como *Nosferatu* (1922) y *El gabinete del doctor Caligari* (1920). De hecho, en un momento del texto se convocan fantasmagorías que serán la norma del cine gótico: «De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de

una nube herida». Esta cultura cinéfila no debe asombrar si tomamos en cuenta que el chileno vivía en Francia y estaba familiarizado con las corrientes artísticas vigentes, incluyendo el cubismo que habría de influir mucho en la escritura cinematográfica de la época con la técnica del collage que no es más que la yuxtaposición de imágenes inconexas.

Giuseppe Balsamo, alias Alessandro, Conde de Cagliostro (1743-1795) era la figura histórica ideal para una película. Dicen los manuales de historia que Cagliostro entró de muy joven a un convento, luego fue expulsado de Italia por sus estafas. Fue entonces cuando se dedicó a viajar por Grecia y Oriente Medio donde aprendió alquimia. Se convirtió en un saltimbanqui que vendía elixires de amor y de longevidad y en un contumaz falsificador de papel moneda. Fue por último condenado por un tribunal de la Inquisición a cadena perpetua por pertenecer a la secta masónica. La fascinación por este personaje se da por su vinculación con el mundo esotérico. Huidobro le vio una serie de posibilidades estéticas provenientes de ese mundo mágico. Por eso en inglés tituló a su texto *The Mirror of Mage* (el espejo del mago).

A continuación, veremos cómo Huidobro asimiló la normativa de esa disciplina llamada guionismo y llevó a cabo la redacción de una historia tan literaria como cinematográfica, demostrando que dominaba el vocabulario de la industria y unas leyes que dictaminan cómo se debe escribir un texto que luego será trasladado a la pantalla.

25

Cagliostro y el guionismo

Ese mundo poético de la cita anterior, con normas propias, Huidobro logra trasladarlo al mundo de las imágenes móviles. En el prefacio de *Cagliostro*, el poeta hace una declaración que debe ser tomada como cinemática:

He querido hacer una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. De todas mis lecturas y reflexiones sobre tan misterioso personaje, ha nacido esta novela-film. Lo que le ha colgado

mi fantasía es acaso menos que lo que él pudo hacer y tal vez lo que él hizo y que nosotros ignoramos. Cuando se tienen buenas espaldas se puede echar carga encima, y la tentación es grande... (Céspedes, 1976, pág. 72)

26

Es fundamental la categoría de *novela visual* que usa el poeta chileno. Estamos ante una declaración de principios que ya consta en el rótulo de *novela-film* que constituye el subtítulo de la obra. Esta propuesta de Huidobro recuerda a David Wark Griffith, el padre de la gramática cinematográfica. Al inventor del montaje paralelo los productores lo presionaban para que cambie la forma en que había editado *After many years* (1908). En pantalla se veía el primer plano de la mujer añorando a su esposo, luego da paso a un corte y posteriormente viene el primer plano del marido en una isla desierta. La discusión que tiene con sus jefes hará de Griffith el primer gran objeto de los estudios que vinculan al cine con la literatura. El cineasta responderá que lo que él hace no dista mucho de lo propuesto por Dickens en la literatura. Un magnate de la compañía productora *Biograph* intenta refutarle diciéndole “Dickens es Dickens”. La contrarreplica es ya célebre en los manuales cine/literarios: “La diferencia no es tan grande... yo hago novelas en cuadros”. (Peña-Ardid, 1992, pág. 98) Esta declaración es tan semejante al subtítulo de *Cagliostro* y a la categoría de *novela visual* planteada por el mismo autor chileno.

Lo más importante es que el párrafo citado termina con la propuesta de elevar este tipo de obras al estatus de género literario. En este sentido, Huidobro se adelanta a Pier Paolo Pasolini que plantea que el guion debe ser tomado en cuenta como un género literario o como una técnica. Esto lo hace el director italiano a propósito de un análisis de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Pasolini reconoce la maestría, pero destroza en su texto la posición moral del escritor colombiano a quien acusa de «fascinante burión» al que le falta una mistificación (tal es el término que usa) que parece sobrarle a Borges (pone al escritor argentino como contrapunto). Luego se dirige a los críticos literarios a quienes sugiere que

(...) deben tomar nota de un nuevo «género» o técnica, que ya pertenece históricamente a la literatura: el guion cinematográfico, y también el denominado «tratamiento». En el guion y el tratamiento, el autor tiene conciencia de que su obra no es literaria ya que

se trata de estructuras provisionalmente lingüísticas, que en realidad «quieren» ser otras estructuras: estructuras, puntualmente, cinematográficas. El autor de un guion o de un tratamiento es tanto más hábil literato cuanto más consigue obtener la colaboración del lector en la visualización de lo que está escrito provisionalmente. (Pasolini, 1973, pág. 31)

Detengámonos en esta cita de Pasolini. Según lo planteado por el director de *El evangelio según Mateo*, Huidobro sería un habilidoso literato que logra obtener la complicidad del lector que tiene el hábito de ir al cine, según plantea el prólogo del poeta chileno, y al que por ende se le hará más fácil entender lo que está viendo-le-yendo. «Autor consciente de que no es un literato» es lo que plantea el cineasta italiano, o sea, que piensa en términos cinematográficos. «La visualización de lo que está escrito provisionalmente», remata el italiano en el párrafo, es decir, hay una conciencia del estatus provisional que tiene el guion, pues se trata de una estructura lingüística que está hecha para el momento de la filmación y muere apenas se deja de rodar.

Dentro de esta conciencia de literaturidad del escritor son cuatro los puntos cardinales de *Cagliostro*, señalados por Vicente Huidobro en su prefacio: trama, personaje, estilo y lenguaje. La trama ha de ser (en palabras del mismo poeta) de «rápida andadura», pues se trata de una convención cinematográfica la de ser breve en las descripciones; igual pasa con la caracterización de los personajes que debe ser dinámica y telegráfica, a base de «cuatro pinceladas»; y el estilo tiene que ser visual para que se acomode mejor a la «comprensión de los ojos»; más el lenguaje preciso y conciso que exige un guion.

Vamos ahora a explicar *Cagliostro* desde el punto de vista del guionismo. Estamos ante un tratamiento o *treatment* que es el argumento de un largometraje expuesto en, aproximadamente, unas treinta o cuarenta páginas (*Cagliostro* tiene ochenta y tres). Según el guionismo, el tratamiento es una proyección narrativa de la trama, escrita en forma de relato, más detallada y amplia que la sinopsis. Este formato surgió en los primeros años del cine sonoro. En este sentido, y aquí está su gran aporte, Huidobro es un adelantado a su época ya que cuando escribe *Cagliostro* no existen aún los tratamientos.

Históricamente el *treatment* ha sido de uso generalizado en los escritores ya que han hecho de este formato un campo donde expla-

yarse con la más absoluta libertad. Vamos ahora con la forma en que se escribe esta fase del guionismo audiovisual. Las normas estilísticas del *treatment* coinciden con las de la sinopsis y podemos constatarlas en *Cagliostro*: narración en tiempo presente, exposición ágil de las acciones, descripciones sucintas y muy visuales. Está permitido uno que otro tecnicismo cinematográfico (aspecto ausente en Huidobro) que facilite la visualización de la historia: movimientos camarográficos (sutilmente sugeridos por el chileno), encuadres (Huidobro está siempre adoptando el punto de vista de la lente), etc. Por lo tanto, un *treatment* debe plantear el estilo visual de la historia que se va a filmar, la forma en que las imágenes se van a presentar en la pantalla. Y esto es lo que hace Huidobro con su talento poético. Veamos ejemplos tomados del primer capítulo, «Preludio en tempestad mayor», en los que la voz narrativa asume el lugar de la cámara: «La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos», «El extraño personaje a quien siguen nuestros ojos», o da indicaciones de visualización: «A la derecha del lector la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas». Estos son ejemplos de cómo cine y literatura (específicamente la poesía) se funden en un ejercicio lúdico. El primero se erige como el arte de enseñar (*to show, not to tell*, dice una de las leyes del guionismo), y el segundo como el arte del decir en tropos. Ambos medios de expresión (que Huidobro conoce tan bien) tienen su propia sintaxis, sus propias reglas.

Esto crea una complicidad lúdica inusual con el receptor: «Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa». Esto inclusive da lugar para que la voz poético-cinematográfica se dirija al que está leyendo: «Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción». Estos guiños logran quiebres espacio-temporales como el siguiente que parece escrito por Italo Calvino: «Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquiera noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página». Este tipo de estrategias retóricas se adelanta a la introducción de *Si una noche de invierno un viajero* (1979) en la que también está clara la forma en que involucra al lector, lo apostrofa, invitándolo a ser parte de una lectura lúdica. De esta manera, Huidobro se adelanta a la reinención del lector al que se lo convierte en partícipe importante del proceso de lecto-escritura. La voz narrativa que se dirige a él lo invita a participar como si fuera un espectador

cinematográfico.

Una segunda estrategia para la inserción del lector en el texto cinematográfico-literario es el uso de microtextos que encabezan capítulos como «Cumbre y tiniebla»: «Algunos meses más tarde el joyero Abraham Lember recibe la visita de un caballero desconocido que por cuarta vez viene a cambiar un lingote de otro contra monedas del estado». (Huidobro, 2011, pág. 107) Esos microtextos están en letra cursiva y operan como los intertítulos de las películas mudas. Este recurso se percibe, sobre todo, en las últimas líneas donde aparecen las preguntas «¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?». Acto seguido aparece la palabra FIN, usual en los letreros del cine silente.

Una tercera estrategia es la inserción, al final de cada capítulo, de elementos narrativos que operan como disolvencias.

Como una curiosidad bibliográfica la edición de Cátedra trae en sus apéndices las tres primeras páginas del *découpage* de *Cagliostro* que fue filmado parcialmente en 1923 por el cineasta rumano Mime Mizu. Se trata de un documento valioso porque permite tener una idea de cómo fue el proceso de preproducción, ya que no sobrevive metraje alguno.

El *découpage* (término de la industria cinematográfica francesa) es el desglose técnico de cada escena, narrada de manera sucinta, en la que se especifica el número de planos, su duración, si se va a filmar de día o de noche o en interiores o exteriores y qué contiene exactamente cada escena que se va a filmar.

Los fragmentos del *break down* (como le llaman los norteamericanos al *découpage*) o desglose demuestran un conocimiento del lenguaje técnico de una industria que está sistematizando sus modos de producción. El filme fue producido por Pathé que viene a ser el equivalente de lo que luego será Warner Brothers o United Artists en Norteamérica.

Veamos una muestra de ese *découpage*:

ST. 5. Una noche de tormenta en un camino de Alsacia:

Noche

- 1.- Plano general. Una tempestad.
- 2.- A la vuelta de un camino aparece la carroza de

CAGLIOSTRO, las linternas encendidas avanzan hacia la cámara. El cochero azota a los caballos que aceleran la marcha. La carroza pasa en primer plano ante la cámara y sale del campo.

(Noche tormenta)

3.- Otro tramo del camino (plano corto, cámara sobre un coche en tomar algunas imágenes de la lluvia golpeando al cochero y de éste fustigando a los caballos (fundido encadenado a).

(Noche tormenta)

4.- (Plano largo del 3) (la cámara en el suelo) la carroza sigue avanzando hacia la cámara, un relámpago cruza el espacio y alcanza a uno de los caballos de la carroza, que cae.

Con esta breve muestra basta para confirmar la asimilación por parte de Huidobro de un lenguaje técnico muy específico. Hay que pensar en términos visuales, no en términos literarios. Si se reprodujera todo el *découpage* que consta en los archivos de la Fundación Vicente Huidobro en Santiago de Chile se podría constatar la ausencia de tropos. El desglose técnico presume de ser tan específico que no debe haber cabida para figuras retóricas. Es un texto en el que no puede existir lugar para las ambigüedades pues será puesto a consideración de los miembros de un equipo de filmación. En un documento tan profesional que no admite un lenguaje poético que conduce a varias interpretaciones. El guionista (el exescritor) ocupa el lugar de la cámara que va auscultando la realidad. El texto se convierte en un desglose de los planos, es un documento que exige la industria para ahorrar tiempo y dinero, de tal forma que se cumpla con el cronograma de rodaje y con el presupuesto prefijado de antemano.

El cine como mundo posible del poeta

Para Aristóteles el concepto de lo posible es fundamental; para el pensador griego, todas las obras literarias copian la realidad, de acuerdo con el principio de la verosimilitud; lo que diferencia a la literatura de la historia es que la segunda copia las cosas que han sucedido (lo que es), y la primera las que podrían suceder (lo que es posible). En las teorías de la ficción, este concepto de posibilidad vuelve a incidir a través de la llamada teoría de mundos posibles formulada por Lubomir Doležel y reformulada con el nombre de heterocósmica por Thomas Pavel.

La teoría de los mundos posibles implica evitar dos cosas: el constructivismo radical (dudar de la existencia de cualquier realidad extratextual) y el monismo (dudar que un texto ficcional es portador de la verdad). Para algunos teóricos toda palabra no es sino una metáfora, por lo que se puede dejar libre curso a la imaginación asociativa; para otros toda palabra es un esfuerzo de realismo, de imitación. Estamos ante dos extremos que no reflexionan sobre la diversidad de relaciones posibles que se encuentran entre estos dos polos opuestos de la hermenéutica.

La teoría de los mundos posibles ha sido vista con sospecha pues no constituye un acercamiento muy novedoso en el sentido de que ya algunos teóricos rusos como Bajtin o Lotman veían la literatura como un modelo del mundo, además de los teóricos de la hermenéutica del texto como Gadamer o Hirsch ya planteaban la diferencia entre interpretación verídica y sobre-interpretación y muchos críticos comparatistas como Auerbach miraron de cerca las leyes internas de los mundos literarios (ya sea como portadora de realismo o de algún género específico). La teoría de los mundos posibles simplemente propone sistematizar estas metodologías sobre el telón de fondo de la filosofía analítica y los parámetros de las ciencias positivistas.

La teoría de los mundos posibles establece pautas para determinar lo que puede ser la verdad en un contexto artificial, construido, por ejemplo, en un texto literario. El Cagliostro sobre el que escribe Vicente Huidobro comparte muchos rasgos con el personaje histórico; sin embargo, no pertenece al mismo universo que este, sino a una creación del poeta que se relaciona con el mundo real por ciertos procedimientos como el énfasis en el mundo esotérico. Una cosa es el personaje histórico y otra el literario. El personaje de Huidobro es Giuseppe Balsamo, nacido en Palermo, un trotamundos mezcla de

boticario y alquimista que vivía de la venta de pociones amorosos y amuletos del antiguo Egipto. La joven napolitana Lorenza Feliciani se unió a sus correrías. La pareja (que decía proceder de la nobleza) empezó a embaucar a cuanto incauto lo permitía en diversos países de Europa. Sus vagabundeos lo hacen recular en Londres donde se crea a sí mismo el personaje de Alessandro di Cagliostro, presentándose ante una logia masónica como un enviado del Gran Copto (un supuesto sanador proveniente de Egipto) para establecer en Europa el culto de la masonería egipcia. Todos los timos internacionales previos le permitieron embelesar a centenares con sus trucos mágicos, pomadas sanadoras y sus tan publicitados elixires de juventud.

Este procedimiento de trasladar a la ficción un personaje histórico nos permite relacionar los dos mundos, utilizando lo que sabemos del discurso de la historia y el discurso de la ficción literaria. Ambos discursos poseen una tradición y una normativa específicas e independientes. Ese traslado de lo histórico a lo ficcional lo vemos en la forma en que el poeta chileno se proyecta en la figura de Cagliostro. Para validar esto, Óscar Hahn, cita el *meanoscrito* inédito del prólogo donde el autor de *Altazor* afirma que el esotérico conde salía cada noche desde el interior de su cuerpo y corregía la novela-film. Esta actitud que rayaba en la mitomanía se justifica por otros datos biográficos proporcionados por Hahn: Huidobro era un mago aficionado que solía divertir a los invitados de sus fiestas de adultos y las matinés de sus hijos. Al igual que el conde, el poeta también tenía su lado oscuro. Decía haber sido uno de los primeros en entrar al búnker de Hitler después de la irrupción aliada y como prueba presentaba el supuesto teléfono del Führer. Se inventó un secuestro por parte de una secta esotérica por el supuesto hecho de haber escrito un libelo anti imperialista contra Inglaterra. Fechaba sus poemas con años anteriores para presumir de ser el líder poético de las vanguardias. En numerosas ocasiones sirvió como médium en sesiones espiritistas. Incluso fanfarroneaba por haber estudiado hasta el último detalle la historia de la magia (Hahn, 2009). Como podemos ver por estos datos está más que justificado el título de ese prefacio no publicado: «Yo fui Cagliostro». Estamos ante una declaración de principios sobre la existencia de un mundo posible. El chileno se desdobra en ese personaje que él expone ante los otros. Huidobro creía que la vida tenía una dimensión oculta, paralela con sus leyes propias. Era todo un adelantado a la idea que la realidad (concebida como la suma de lo imaginario más que como la suma de lo físico) es un universo com-

puesto por una pluralidad de mundos paralelos. Prueba de esto es la conferencia que ofrece en el año 1915, en el Ateneo de Buenos Aires, en la que expone su teoría del poeta como un dios creador de universos:

El poema debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior. Debe oponer su realidad interna a la realidad circundante. El poema debe ser la arquitectura de la poesía, con sus leyes propias y no regido por las leyes del mundo cotidiano. (Céspedes, 1976, pág. 65)

Detengámonos en la oposición realidad interna versus realidad circundante en esta cita. Se trata de una declaración de principios: dos mundos conviven en nombre de la *poiesis*. Y el poema debe ser una realidad en sí misma sin pasar por el filtro de la mimesis. Esto es lo que le dará al poema su estatus supremo. Lo que el chileno no menciona en la mayoría de sus escritos es el hecho de que la figura del cineasta es la que más se equipara a la del poeta como creador de mundos, con leyes que se ajustan al filme con su arquitectura visual específica y con una serie de reglas a la hora de escribir el guion que se debe filmar.

Esa mixtura de lo literario con lo cinematográfico en Huidobro se ve en la advertencia que el autor le hace al lector. Estamos ante una invitación a ingresar en aquello que Lubomir Doležel denomina *mundo posible*: «un universo paralelo vasto, abierto y tentador que se erige como único, con personas ficcionales concretas, con propiedades individuales en locaciones espacio-temporales definidas, ligadas por relaciones peculiares y con búsquedas, frustraciones y victorias únicas». (Herman, 1998, pág. 72) Veamos el comienzo de *Cagliostro*:

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para el cinematógrafo.

Así pues lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando a un teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor dicho, se corren las cortinas y aparece

CAGLIOSTRO
por Vicente Huidobro

El poeta chileno parece decirnos que leer es entrar a una sala de cine en la que se van a proyectar imágenes. Está la alusión a la orquesta que precede a la exhibición de la película. Este mundo constituye una posibilidad porque estamos ante un tratamiento cinematográfico, es decir, ante un posible filme. Un texto guionístico es sólo eso: una guía, una proyección de lo que puede llegar a ser una cinta. El gran contexto de *Cagliostro* y su escritura es el creacionismo, movimiento poético de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Esta escuela se va en contra de la mimesis, es decir, la operación en la que se logra un reflejo de la realidad de una forma verosímil, pues según el credo creacionista la mimesis no crea nada que no existía previamente. Es en el manifiesto «*Non serviam*» que el autor de *Altazor* despliega su pensamiento:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo [...]
Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos,
tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares,
tendré mi cielo y mis estrellas. Ya no podrás decirme:
«Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo . . . los míos
son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis
árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por
qué parecerse. (Céspedes, 1976, pág. 42)

34

Como podemos apreciar, el poeta es el arquitecto de su universo. Es un Pierre Menard de los mundos posibles. Y ningún elemento de ese *multiverso* (en contraposición al término *universo*) es constatable con el mundo actual.¹ Para la arquitectura de esa nueva semiósfera (el término es de Lotman) el poeta tendrá como aliado un lenguaje personalísimo basado en los juegos de palabras, neologismos, imágenes irracionales, ruptura de la sintaxis, la puntuación y de la forma en que se diagrama la página (obviamente hay vestigios de ultraísmo y nadaísmo en esta vanguardia). Esto aportes creacionistas se ven más que nada en la poesía de Huidobro, pero están presentes en *Cagliostro* en la forma novedosa con que se involucra al lector en el texto.

¹ Umberto Eco plantea lo siguiente: «El llamado mundo actual es el mundo al que nos referimos, más o menos justamente, como el mundo descrito por la *Enciclopedia Espasa-Calpe* o *El País* (un mundo en el que Madrid es la capital de España, dos más dos son cuatro, es imposible ser padres de sí mismos y Pinocho nunca existió sino como personaje literario». En *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.

Aquí vale retomar la teoría de los mundos posibles que estipula la existencia de un sinnúmero de universos paralelos (el *multiverso*), que tienen la misma validez ontológica que lo que consideramos como real; en la ciencia ficción, por ejemplo, aparecen muchas veces estos universos que son el espejo incompleto de nuestro universo. Sin embargo, esta noción de *mundo posible* muy difundida en la cultura popular contemporánea, no tiene gran importancia en la teoría de los mundos posibles en la medida en que los mundos paralelos convierten lo posible en real; los universos posibles son en este caso universos reales, o mejor dicho un *multiverso* en el que el concepto de posibilidad se convierte casi automáticamente en realidad.

Como bien lo dice «Época de creación», uno de los textos claves del creacionismo de Huidobro y escrito originalmente en francés: «Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo». Estamos ante una declaración de principios no sólo del creacionismo sino también ante palabras que podrían ilustrar fácilmente la teoría de los mundos posibles. La invención poética implica asociar dos objetos que en circunstancias realistas no habría podido hacerse efectiva. En este sentido, Huidobro se adelanta al surrealismo (al que conocerá de primera mano al radicarse en París) y al principio bretoniano: «El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección».

Huidobro ha logrado aunar el naciente cine con la milenaria literatura. Ha sido un visionario que ha juntado lo mejor de cada arte y un pionero en la creación de una novela-film. Su formación poética y su vinculación con las vanguardias de la época le permiten crear un texto único en su especie originalmente escrito para ser traducido en imágenes. El filme se perdió, pero queda el testimonio literario de un experimento para la época, pero un verdadero adelantado.

En el prefacio de *Altazor* ya pregona Huidobro que no se debía escribir sino en «una lengua que no sea materna». De hecho, los primeros borradores de *Cagliostro* están en francés y las primeras ediciones se dan en lengua inglesa. En ese mismo prefacio al gran poema subtítulo «El viaje en paracaídas» se plantea algo que puede ser interpretado como una vía de escape hacia un mundo posible: «Huye del sublime externo si no quieres morir aplastado por el viento». Estamos ante una petición al lector de que construya una dimensión alternativa al *sublime externo*. En *Cagliostro* se trata al lector como si este fuera el espectador en tiempo presente de un filme

que no existe y que nunca existirá. He allí el gran aporte creacionista. Se crea un espectador, se lo construye de manera cinematográfica y lo sitúa no en una librería, sino en un cine; no en un acto de lectura sino en el acto de estar visionando un filme. Como bien dice el poema, citado como epígrafe de este trabajo, «el sueño de Jacob se ha realizado» y acaba de plasmarse en una pantalla.

Bibliografía

- Agamben, G. (mayo-agosto de 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*(73).
- Céspedes, M. (1976). *Antología de Vicente Huidobro*. San José de Costa Rica: Departamento de Cultura, Juventud y Deportes.
- De Costa, R. (1977). El cubismo literario y la novela filmica: “Cagliostro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(6), 67-79.
- Hahn, O. (14 de Junio de 2009). Yo fui Cagliostro. *El Mercurio*, págs. 23-25.
- Herman, D. (1998). Possible Worlds of Fiction and History. *New Literary History*, 29(4), 72.
- Huidobro, V. (1931). *The mirror of mage*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- Huidobro, V. (2011). Año nuevo. En V. Huidobro, *El espejo de agua*. Buenos Aires: Pequeño Dios Editores.
- Huidobro, V. (2011). *Cagliostro*. Madrid: Cátedra.
- Huidobro, V. (2016). *Breve selección de poemas*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.
- Morelli, G. (2011). Introducción: Cagliostro, un guion en busca de su película. En V. Huidobro, *Cagliostro* (págs. 12-13). Madrid: Cátedra.
- Pasolini, P. P. (22 de Julio de 1973). Gabriel García Márquez, un escritor indigno. (R. Raschella, Ed.) *Tempo*.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Schwartz, J. (1999). La creación pura (ensayo de Estética). En J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (pág. 113). México: Fondo de Cultura Económica.

Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969). Licenciado en Letras y Ciencias de la Educación por la Universidad Católica de Guayaquil. Máster en Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología por ESPOL. Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Catedrático universitario de Historia del Arte, Semiótica, Redacción Creativa, Composición de guiones y Apreciación cinematográfica. En 2015 ganó una beca Fulbright para estudiar Literatura Norteamericana en la Universidad de Louisville, Kentucky. Ganador de algunos premios nacionales de literatura, entre los que destacan el segundo premio en la IV Bienal Ecuatoriana de Novela (1996) por *Tan lejos, tan cerca*; el premio Aurelio Espinosa Pólit (2012) por *El mismo mar de todas las Habanas*; y el premio Miguel Donoso Pareja (2017) por *Nunca más Amarilis*.

Las variantes de *Huasipungo* y las razones de Jorge Icaza

38

The variations of *Huasipungo* and the reasons of Jorge Icaza

María del Pilar Cobo

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Huasipungo, de Jorge Icaza, es una de las novelas ecuatorianas más reconocidas en el mundo, y una de las mayores representantes de la corriente indigenista en el país y en la región. La primera edición se publicó en 1934; sin embargo, Icaza hizo dos revisiones, en 1953 y 1960. En estas, reformuló la prosa e introdujo varios cambios, como la inclusión de diálogos en lugar de narraciones, y un registro más accesible del quichua que facilitara las traducciones de la novela. En este trabajo, compararé algunos pasajes de las versiones de 1934 y de 1960 para constatar cómo contribuyeron a fortalecer la imagen del indio dentro de la obra, así como el compromiso ideológico del autor.

Palabras claves: Jorge Icaza, *Huasipungo*, indigenismo, reformulación

Abstract

Huaspungo, by Jorge Icaza, is one of the most recognized Ecuadorian novels in the world, and one of the most important ones of indigenism in the country and in the region. The first edition was published in 1934; however, Icaza made two revisions, in 1953 and 1960. In these revisions, he reformulated the prose and introduced several changes, such as the inclusion of dialogues in the place of the narrations, and a more accessible record of Quichua, which facilitates the translations of the novel. In this work, I will compare some passages of the 1934 and 1960 versions, to verify how they contributed to strengthen the image of the Indian in the work, as well as the ideological commitment of the author.

Keywords: Jorge Icaza, *Huaspungo*, indigenismo, reformulation

Huaspungo, de Jorge Icaza, es una de las novelas ecuatorianas más reconocidas en el mundo, y una de las principales representantes de la corriente indigenista en el país y en la región. Icaza se planteó la escritura de esta novela como protesta ante la realidad injusta que vivían los indígenas huasipungueros, y a los maltratos de los latifundistas, la iglesia y los mestizos. Utilizó varias estrategias para que la identidad de los dominados adquiriera fuerza dentro de su obra, entre estas la inclusión de palabras en quichua, y la descripción detallada de lugares y costumbres indígenas.

Icaza publicó *Huaspungo*, su primera novela, en 1934; sin embargo, la revisó dos veces: en 1953 y en 1960. La versión de 1934 fue publicada por Editorial Nacional, en Quito, mientras que las revisiones fueron publicadas por editorial Losada, en Buenos Aires. Si bien las tres versiones cuentan la misma historia, la prosa presenta algunas diferencias. La versión de 1953 es una revisión de la primera edición, y, aunque se evidencian ciertos cambios, estos no son sustanciales. Sin embargo, para la tercera versión, la de 1960, el autor hizo varias reformulaciones, como la inclusión de numerosos diálogos en lugar de narraciones, cambios en el registro del quichua de los indígenas y mestizos, incorporación de descripciones detalladas, entre otras modificaciones. La intención, según el autor, era facilitar las traducciones de la novela y la recepción internacional, pues Icaza notó que su obra había adquirido un giro internacional imprevisto cuando escribió la primera versión. Asimismo, estas reformulaciones

se enfocan en la necesidad de replantear la imagen del indígena que se presentaba en la primera versión y *latinoamericanizarla*, y también se deben a una evolución en la técnica narrativa del autor, que corrigió varios errores que constaban en su primera versión.

En este trabajo, revisaré algunas de las razones que llevaron a Icaza a reformular la prosa de su novela más famosa y exploraré algunas de estas reformulaciones mediante una comparación de algunos pasajes de las versiones de 1934 y de 1960. Me basaré en estas dos versiones, pues la de 1953, si bien registra cambios, no lo hace de manera tan evidente como la versión de 1960.¹

Jorge Icaza y su relación con el indigenismo

Antes de analizar las versiones de *Huasipungo*, haré algunas puntualizaciones acerca del autor y cómo se estableció su relación con el mundo indígena y la literatura indigenista. Jorge Icaza nació en Quito, en 1906. A los seis años, debido a la muerte de su padre, vivió en el latifundio de su tío,² en Chimborazo, y esto le sirvió como un primer acercamiento al mundo indígena y al maltrato que sufrían los indios por parte de los terratenientes. En una entrevista a Enrique Ojeda, Icaza afirma: «Ese tío, don Enrique Coronel, que era hermano de mi madre, siempre ha salido en mis novelas. En esas haciendas vi la tragedia del indio». ³ Esta tragedia de la que habla Icaza es la dominación a la que se sometía a los indígenas huasipungueros, que eran considerados propiedad de los terratenientes. En el texto «Jorge Icaza: el indigenismo ecuatoriano», Antonio Sacoto se refiere a la situación de indio en las primeras décadas del siglo XX:

1 Ross Larson indica, sobre la primera revisión de *Huasipungo*, que, en esta, el autor «se contuvo un poco para no perjudicar su arte», quizá por esto la versión cuenta con cambios, aunque importantes, menos evidentes que los de la versión de 1960. Larson añade, además, que «no todos los cambios de la primera versión pueden considerarse como mejoras». «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza». *Revista Hispanoamericana* (1965): 212.

2 En la entrevista a Icaza registrada en el texto de Enrique Ojeda, el autor comenta que pasó tres años en la hacienda. Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 107. Sin embargo, en una de las cartas enviadas a Bernard Dulsey (del 19 de diciembre de 1966) afirma que vivió ahí de los seis a los siete años. «Icaza sobre Icaza». *The Modern Language Journal* 54, no. 4 (abril, 1970): 233-245. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/323094>

3 Enrique Ojeda, *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991), 107.

El indio era propiedad del huasipungo, carecía de toda libertad y ni siquiera era dueño de su honor, de ahí que los latifundistas y sus hijos creían que había que poseer a las indias por fuerza y por derecho. Al indio se le había degradado, estropeado y humillado al punto que apenas podía éste levantar los ojos al patrón, apenas podía balbucir unas palabras incoherentes entre el quechua vernáculo y el español aprendido en medias frases. Era insolente si se permitía hablar claro. Atrevido si se permitía razonar. Peligroso si era diligente. Tal era la triste y macabra realidad del indio ecuatoriano en los años diez.⁴

El indígena había sido relegado desde la época de la Colonia, por lo tanto, le era imposible rebelarse contra el *statu quo* que lo ubicaba varios peldaños más abajo de la escala social en relación con el terrateniente. El indígena no solo era pisoteado por los latifundistas sino también por la Iglesia (que era una de las mayores terratenientes), por el poder político y económico, e incluso por los mestizos, los cholos, que renegaban de su ascendencia. En este contexto surge la obra de Icaza.

Si bien para Icaza la experiencia de su niñez es determinante, explica que su relación con el mundo indígena fue constante durante su vida, y por eso está plasmada en todos sus libros:

41

Luego en mi juventud y en mi vida en general he visto y he conversado con indios de toda especie una vez que vivo en un país de enorme población indígena. En tal virtud mi conocimiento no es de mero observador que hace un estudio en determinado tiempo, es el convivir diario con indios en la ciudad, en el campo, en el servicio doméstico, etc. etc. En una palabra, es un conocimiento existencial por el medio en que me he desarrollado y por las raíces culturales y sanguíneas que han nutrido mi personalidad. [...] Usted me pide un párrafo sobre el período de la vida en el cual conviví con los indios. Tendría... que hacerle toda mi biografía, por las razones que dejo anotadas. Además, en mis libros se refleja cuanto he visto y cuanto puedo

4 Antonio Sacoto, «Jorge Icaza: El indigenismo ecuatoriano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33 (1991): 253-259. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

decir por ese conglomerado humano de mi país y de Hispanoamérica.⁵

Como vemos, y como lo repetirá varias veces el autor, lo indígena para él es constituyente de su propia realidad, pues es algo que, como mestizo, lleva en la sangre.

Las primeras obras de Icaza corresponden al teatro y, antes de escribir *Huasipungo*, había publicado el libro de cuentos *Barro de la Sierra* (1933); sin embargo, con su primera novela se dio a conocer nacional e internacionalmente. Esta obra fue publicada en 1934, y en ella, Icaza, al igual que otros integrantes de la generación del 30, denuncia el sufrimiento de los más desfavorecidos, en su caso, los indígenas. La obra de Icaza se enmarca dentro del realismo social, concretamente en la vertiente del indigenismo. Agustín Cueva expresa el sentido de esta vertiente:

El indigenismo ecuatoriano produjo fundamentalmente una literatura del en sí indígena, que no de su para sí; su principal propósito fue, en síntesis, el de plasmar la ubicación y condición del indio dentro de determinada estructura social.⁶

42

Cueva también anota que este grupo de escritores cumplió una «tarea histórica» al dar voz a aquellos que no la tenían. Por esto, los representantes del realismo social de la generación del 30 dan protagonismo dentro de sus obras a aquellos que se encuentran en la base de la pirámide social: el indio, el negro, el montuvio, el obrero... No obstante, Cueva también señala que esta literatura

es parte integrante e integradora de un proyecto global de creación de una cultura nacional y popular, hasta entonces inexistente en razón del propio carácter oligárquico y dependiente de la sociedad ecuatoriana. De ahí que esa literatura no solo recupere lo indio y lo montubio, sino prácticamente todos los elementos de nuestro disperso ser popular. El mismo indigenismo no

5 Esta carta corresponde al 19 de diciembre de 1966. Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 233.

6 Agustín Cueva, «En pos de la historicidad perdida (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/8 (1978): 23-28.

se limita, por eso, al estricto problema del grupo étnico al que parece referirse con exclusividad.⁷

En esta misma línea se enmarca también Teodosio Fernández, quien anota que, en relación con *Huasipungo*,

a la hora de medir su alcance revolucionario no pueden olvidarse las circunstancias en que se escribió y publicó, pues tanto en su nacimiento como en su desarrollo el indigenismo obedeció a conflictos políticos y sociales de signo diverso, en los que el indio apenas desempeñó un papel de comparsa.⁸

Tanto en el texto de Cueva como en el de Fernández, podemos ver cómo, si bien es importante la denuncia que Icaza hace de la situación del oprimido, esta no es la única razón. Los indígenas representan, en el caso de Icaza (como luego lo será el cholo), al grupo en el que recae todo el peso del imperialismo y del liberalismo. Sobre ellos se abaten todas las desigualdades generadas por una sociedad feudalista-capitalista y racista-clasista. Los indígenas no representan solo una raza considerada menor, sino una clase explotada. Como asegura Renán Flores Jaramillo, el héroe de Icaza es «el hombre-masa, el símbolo de una clases social».⁹

Sin embargo, es importante anotar que, si bien la obra de Icaza está encaminada a dar esta voz al que no la tiene, el mayor enfoque está en la denuncia hacia las injusticias de los poderosos. Por esto, siempre está presente en sus obras el «patrón, su mercé», quien, junto con la iglesia y el poder político, conforma una «trilogía del mal y de la explotación». El terrateniente, el cura y el teniente político son quienes pisotean al indio, le quitan la voz y lo animalizan. En la mitad se encuentra el cholo, que también agrede al indio, por querer hacerse un lugar en los grupos de poder que lo ignoran, y por renegar de su ascendencia indígena.

Bernard Dulsey, quien tradujo la última versión de *Huasipungo*

7 Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960», Revista Iberoamericana vol. LIV, no. 144-145 (Julio-Diciembre 1988): 629-647.

8 Teodosio Fernández, «Introducción», en *Huasipungo*, de Jorge Icaza (España: Cátedra, 2003) 35.

9 Renán Flores Jaramillo, *Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador* (Quito: Editorial Universitaria, 1979), 79.

al inglés¹⁰ y estudió la obra de Icaza, menciona que en una entrevista personal el autor le confesó que su intención al escribir *Huasipungo* era que «con su protesta tremenda, contribuya —pequeño aporte sentimental de la literatura en las masas— a redimir al huasipunguero. A hacerle conocer en su dolor, en su soledad, en su desesperanza».¹¹ Aquí podemos ver cómo la novela de Icaza pretende ser un retrato descarnado de la situación del indio, que lo quiere mostrar en sus facetas naturales, no como «un buen salvaje». Dulsey, Manuel Corrales y Anthony Vetrano¹² coinciden en que este retrato descarnado cuenta, incluso con rasgos naturalistas, pues «pone de relieve el lado sórdido de la realidad»,¹³ en «un escenario descrito al modo naturalista, donde lo grotesco y miserable ocupa el puesto más importante».¹⁴

Esta primera novela dio a Icaza fama internacional: la obra fue rápidamente traducida a otras lenguas; ganó el primer premio a la Novela Latinoamericana, de la *Revista América*, de Buenos Aires; el autor fue invitado a congresos donde se lo presentó como «defensor de los indios»; empezó a formar parte de los autores canónicos del realismo social en América Latina; puso a la literatura ecuatoriana en la mira de los mercados internacionales... Sin embargo, esta inusitada fama de la novela también generó en el autor la necesidad de revisarla para otorgarle nuevos matices, no solo en relación con lo ideológico sino también con lo literario. A continuación, analizaré los motivos que llevaron a Icaza a revisar y ampliar *Huasipungo*, hasta convertirla en la novela que actualmente conocemos.

Las revisiones de *Huasipungo*

Como expliqué, la novela *Huasipungo* fue revisada dos veces por Jorge Icaza, en 1953 y en 1960. Este tipo de revisiones son conocidas en la tradición filológica como variantes de autor. Javier Lluch-Prats define a estas de la siguiente manera:

¹⁰ Esta traducción, titulada *The Villagers*, fue publicada en 1964 por Southern Illinois University Press. Illinois University Press.

¹¹ Bernard Dulsey, «Jorge Icaza and His Ecuador». *Hispania* 4, no. 1 (1961): 99-102.

¹² Anthony Vetrano, «La problemática psico-social y correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza» (Miami: Ediciones Universal, 1974), 143.

¹³ Bernard Dulsey, «¿El arte por el arte?», en *Literatura icaciana* (Quito: Su Librería, 1977), 50.

¹⁴ Manuel Corrales, «Jorge Icaza: frontera del relato indigenista» (Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1974), 26.

Cuántas modificaciones presenta un texto realizadas por su creador constituyen variantes de autor, denominación consensuada entre filólogos para cuantos cambios reflejan la voluntad compositiva del escritor, su admisión consciente de variantes deliberadamente introducidas para modificar el texto, en la expresión o en el contenido.¹⁵

Larson comenta que el método que usaba Icaza para revisar sus textos consistía en «revisar, al principio, era escudriñar infatigablemente el texto, cambiar una palabra aquí, tachar una frase allí».¹⁶ De esta manera, el autor logró que su texto se modificara sustancialmente entre las distintas variantes.

Según la crítica genética, estas variantes constituyen reescrituras. Sobre estas, Elida Lois anota lo siguiente:

En los estudios genéticos, la «reescritura» se define como la actividad escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para reformularlo. Así, la reescritura se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas: reemplazos verticales o lineales –al correr de la pluma–, desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones, interpolaciones, reducciones, supresiones, interrupciones –momentáneas o permanentes–, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etc. En cuanto a la consignación de alternativas posibles, representan planteamientos de sustitución no consumados.¹⁷

45

Almuth Grésillon define a la reescritura como «toda operación escritural que vuelve sobre lo ya escrito: palabras, frases, párrafos,

15 Javier Lluch-Prats, «Las variantes de autor en el proceso genético editorial del texto literario contemporáneo», *Lapurdum* 13 (febrero 2009): 233-244.

16 Larson, «La evolución textual de Huasipungo de Jorge Icaza», 234.

17 Elida Lois, «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», *Creneida* 2 (2014): 57-78.

capítulos o textos enteros».18 Como percibimos en el comentario de Icaza a Larson, y como veremos más adelante, el proceso que llevó a cabo Icaza con *Huasipungo* fue de reescritura. Él tomó como pretexto la versión de 1934 y la reformuló hasta convertirla en un nuevo texto, como es la versión de 1960, en palabras de Lois, se trata de una «variación éditada», pues estas escrituras «conocen una etapa editorial».19

Fueron varios los motivos que impulsaron al autor a hacer estas revisiones y reformular la prosa. En varias ocasiones, Icaza menciona estas razones: facilitar las traducciones, corregir errores, modernizar el texto, dar una presencia más universal a la novela, y también por una suerte de compromiso ideológico con el indio ecuatoriano y los explotados de América.

En los registros de entrevistas y textos en los que Icaza habla sobre las revisiones de su novela,20 se destaca como una de las principales razones la necesidad de facilitar las traducciones. Icaza no había planeado que su libro tuviera tanta repercusión internacional, pues lo había planteado como una denuncia destinada a concienciar a la sociedad ecuatoriana acerca de la situación de los oprimidos (en este caso el indio) y la explotación a la que lo sometían los poderosos. En 1965, Icaza manifiesta a Larson lo siguiente:

Hice la revisión de la novela llevado de un deseo de darle mayor claridad para el mundo internacional. Al escribir la novela no creí que ella pudiera tomar un vuelo hacia todas las latitudes del mundo. Mi afán era regional —que sirviera de mensaje y emoción a las gentes de mi pueblo para la resolución de sus problemas. Pero la dificultad de las traducciones en los giros y en las palabras se hacía cada vez más infranqueable. En tal virtud me vi, casi obligado, a la revisión.21

Obviamente, la principal dificultad tenía que ver con el regis-

18 Almut Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire des manuscrits modernes* (París: Presses Universitaires de France, 1994).

19 Lois, «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», 73.

20 Aquí me basaré, sobre todo, en los textos de Larson («La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 1965) y Dulsey («Icaza and his Ecuador», 1961; «Icaza sobre Icaza», 1970), pues constituyen testimonios de primera mano sobre las razones que llevaron a Icaza a revisar su novela.

21 Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 210.

tro del quichua usado en la novela, pues se trataba de un registro bastante críptico para quienes no estuvieran familiarizados con el habla de los indígenas de la Sierra. Como veremos más adelante, esta es una de las principales reformulaciones que hace Icaza al revisar la novela, especialmente en la versión de 1960.

Larson hace un recuento muy meticuloso de las dos revisiones de *Huasipungo*. Él manifiesta que estas revisiones «revelan un cambio gradual en el concepto que tiene Icaza sobre el indio del Ecuador y sirven para ilustrar su creciente preocupación por la forma literaria». ²² Esta forma literaria también es muy importante. Tomemos en cuenta que la primera versión de *Huasipungo* fue escrita en 1934 y se trataba de la primera novela del autor; mientras que la última versión corresponde a 1960, cuando Icaza ya había publicado varias novelas, y luego de haber escrito *El chulla Romero y Flores* (1958), que, para muchos, es la obra icaciana cumbre. Esto da cuenta de que, para 1960, Icaza era literariamente más maduro y su técnica era más depurada que la de 1934. Larson manifiesta que «el desarrollo artístico de Icaza es evidente en el estilo sutil y labrado de la última versión». ²³

En una carta dirigida a Bernard Dulsey, el 12 de agosto de 1965, Icaza comenta la importancia de revisar su obra para darle un mayor efecto social:

Creí entonces, a pesar de que *Huasipungo* había recorrido gran parte de su trayectoria, que era necesario escuchar el clamor de quienes pedían mayor efectividad emocional en el argumento. Para ello solo era necesario ampliar ciertas escenas, dar mayor claridad a ciertos párrafos, y suprimir una que otra frase de factura barroca, sin alterar en la más mínima parte la esencia y la fuerza de impacto de rebeldía humana y de transformación social. Así pues, guiado por una especie de ética profesional —sin pensar en la crítica de los eruditos, ni en el afán de los literatos más capaces de intuir la verdad de la obra— resolví ampliar y darle mayor claridad a *Huasipungo*, en beneficio popular y de las nuevas generaciones. ²⁴

²² Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 209.

²³ Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 215.

²⁴ Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 242.

Larson, en su recuento de las revisiones, menciona que esta modernización de ciertos pasajes de la novela fue importante, pues se actualizaron algunos episodios, como el hecho de que los Pereira salieran de Quito ya no en las mulas de la primera versión sino en el moderno ferrocarril, o una nueva escala de precios determinada por la inflación.²⁵ Si bien estos cambios pueden parecer superfluos, son una clara manifestación de la intención de Icaza de dar más vigencia a su obra.²⁶

Por último, la revisión también estuvo guiada por un compromiso ideológico del autor. En los aspectos que hemos revisado, como la actualización, la corrección de errores y universalización de la obra, subyace también este compromiso ideológico. En primer lugar, Icaza se dio cuenta de que la situación del indio ecuatoriano era similar a la que vivían otros explotados del mundo, como le manifiesta a Dulsey en una carta del 14 de julio de 1962: «El aliento de su sinceridad [de la novela] halló dolores comunes en todas las latitudes, injusticias sociales en todas las moradas del hombre, esperanzas urgentes en todas las playas».²⁷ De ahí también la necesidad de mejorar el registro del quichua, pues era necesario facilitar la comprensión de la obra en un campo internacional.

Asimismo, dentro de este compromiso ideológico, también moldeó de una mejor manera a los personajes. Por un lado, «dotó a sus indios de pensamientos y pasiones elementales que les dieran alguna condición humana» y, por otro, «multiplicó los detalles destinados a perfilar la degradada psicología burguesa del gamonal y de su familia».²⁸ Esto se logró, por ejemplo, al incluir varios soliloquios o al cambiar ciertos pasajes narrativos por diálogos. Renaud Richard indica que «el enfoque clasista o la «terminología marxista» de 1934 evoluciona hacia una expresión que se refiere más a la realidad hispanoamericana» y que la última revisión «patentiza la presencia de un sinnúmero de retoques y añadidos, muchos de los cuales inician o

25 Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 220.

26 Al respecto, en la citada carta a Dulsey, del 12 de agosto de 1965, el autor indica lo siguiente: «Pero el fenómeno de *Huasipungo* hay que tomarle [...], con su nueva modalidad de cambios y de impactos en el desenvolvimiento social de mi país —reforma agraria a base de la devolución del huasipungo al indio, etc.— y de algunos países hispanoamericanos». Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 242.

27 Dulsey, «Icaza sobre Icaza», 241.

28 Fernández, «Introducción», 52.

profundizan el aspecto psicosociológico de estos personajes».²⁹

Como se menciona, estos aspectos psicológicos no solo se acentúan en el indio, sino también en otros personajes como el terrateniente Pereira, el cura, el teniente político o el mayordomo Policarpio. En este último caso, y en especial en el caso de cholos al servicio de los poderosos, el registro lingüístico también cambia: se acerca más hacia el de los grupos dominantes y se aleja del registro del indio. En el siguiente apartado, revisaré cómo estas razones que llevaron a Icaza a reformular la prosa de *Huasipungo* se evidencian en la versión de 1960.

Los cambios entre la versión de 1934 y la de 1960

Larson analiza las dos revisiones de *Huasipungo*, pero, para este trabajo, solo tomaré en cuenta la segunda, de 1960, en relación con la primera edición de 1934. Este autor señala que esta última revisión amplía la novela en un veinte por ciento, y que la estructura original de 1934 ha sido modificada mediante la introducción de nuevas divisiones entre capítulos y cambios como omisiones, añadidos o revisión de ciertos episodios.³⁰

Para ilustrar las razones de Icaza que mencioné en el apartado anterior, compararé algunos episodios de ambas versiones. Veamos el siguiente:

Desde el montón de silencio y tinieblas que era la noche sacó la cabeza un grito:

—Dañuuuu... Gaciendaaa.

Voces que bajaban dando tumbos desde la loma, despertando el paisaje dormido.

A pesar del esfuerzo, la cojera le impidió al Andrés acudir a tiempo. Se le hizo tan difícil sacar esos animales que se ocultaban en el menor pliegue de la noche; su herida, recién cicatrizada, se le abrió. La curiosidad que imprimía en el valle aquel match de gritos despertó a don Alfonso, el cual, tomando la arrogancia de los generales en campaña, se echó a los hombros un

Una noche, debía ser muy tarde, los indios de los huasipungos de la loma más próxima oyeron un tropel de pezuñas que pasaba hacia el bajío. Era el ganado de la misma hacienda que, al romper la cerca de la talanquera, se había desbordado en busca de un atracón de hojas de maíz.

Surgieron entonces del silencio y de las tinieblas largos y escalofrantes gritos:

—Dañuuu...

—¡Dañuuu jaciendaaa!

—¡Dañuuu de ganaduuu!

—¡En sementera grandee!

—¡Dañuuu jaciendaaa!

—Dañuuu...

²⁹ Citado en Olga Caro, «Las traducciones de las obras de Jorge Icaza al francés», *Kípus* 4 (1995): 115-123.

³⁰ Larson, «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza», 213.

poncho y salió al corredor. Hizo levantar a toda la servidumbre de la casa y ordenó en ayuda de los chacracamas. Mañana será día de castigo (33).

En tumbos de escalofrío y puñalada rodaban sin cesar las voces tras el ganado. Llegaban desde la loma, desde el cerro chico, desde todos los rincones.

Andrés Chiliquinga, enloquecido ante el anuncio, se tiró entre los surcos. Su cojera la impedía correr, le ataba a la desconfianza, al temor.

—Caraju... Caraju... —repetía para exaltar su cólera y para amortiguar el dolor de su invalidez.

Larga y desesperada fue su lucha —arrastrándose unas veces, saltando otras, esquivando como un harapo nervioso su cuerpo de las ciegas embestidas, ayudándose con palos, con piedras, con puñados de tierra, con gritos, con juramentos, con maldiciones, con amenazas— para echar al ganado esparcido por la sementera.

Aquel escándalo extraño despertó a don Alfonso que, con la arrogancia y el heroísmo de un general en campaña, se echó un poncho sobre los hombros y salió al corredor a medio vestirse.

—¿Qué pasa? —interrogaron desde el lecho la hija y la esposa.

—Nada. Alguna tontería. Ustedes no se levanten. Yo iré donde sea... Yo...

Una vez en acción, despertó a la servidumbre y al enterarse de lo que ocurría ordenó la movilización de toda la gente de la hacienda en ayuda de los chacracamas, en ayuda de Andrés Chiliquinga.

—El cojo ha de estar sin poder moverse. Pendejada. Yo decía que es pendejada (64-65).

En este episodio, vemos que existe una notable ampliación de la prosa. En primer lugar, es importante considerar que el autor otorga voz a los indios al ampliar sus voces de alarma ante el tropel. Ya no se trata de una voz lejana, difuminada, sino de voces que se multiplican y acentúan la tragedia del episodio. Asimismo, da voz a Andrés Chiliquinga. Aunque solo le otorga una línea, esta aumenta el dramatismo de la situación. Vemos al indio desesperado ante su incapacidad física, que le impide solucionar la tragedia. En el caso de la voz que otorga a Alfonso Pereira, se evidencia el desprecio que este siente

hacia los indios, en este caso Andrés Chiliquinga, a quien se refiere como *el cojo*. Vemos también cómo la narración se amplía gracias a explicaciones y descripciones. En la versión de 1934 no queda clara la situación y no entendemos qué sucede con Andrés y con el ganado. En la versión de 1960 es muy claro lo que acontece, y entendemos la angustia y la desesperación de Andrés. La ampliación, entonces, aumenta el dramatismo del episodio y lo explica para que el lector entienda la magnitud de la tragedia.

En la siguiente escena, podemos encontrar otros cambios sustanciales efectuados por Icaza:

Terminado el segundo azafate la comisión se sintió con fuerzas y valor suficientes para entrevistarse con el señor cura Lomas, que en ese momento se paseaba por el pretil de la iglesia desvencijada, hartándose de paz pueblerina de la que está repleta la plaza.

Los indios se acercan a la santa figura con la precaución humilde de los perros que en otras ocasiones fueron expulsados a palos.

—Ave María, taiticú.

—Por siempre alabado... ¡Ah! ¿Ya viene a arreglar lo del priestazgo?

—Sí, taiticú.

El Cabascango, con el sombrero en la mano y adelantándose del grupo, se atreve a suplicar:

—Taiticú, rebaja pes un puquitu siquier di la misa. Caru está pes. Aura ca yu ca, pubre taiticú. De dundi para sacando. Juera su mercé, hay qui ver pur guarapu tan, chisguasguas tan pur chamisa tan, pur tudor pes, taiticú. Vaquita ca sulo setenta socres dio compadre.

—¿Y no podrás pedir un suplido al patrón?

—Aura ca dibiendo miso estoy pes, y lu pite qui dio ca para guarapu miso está faltando.

—¿Y esas lindas gallinas que tienes? In-dio rico eres.

—¿Ricuuú?

—Jajajay... Ricu ha dicho taiticú... —

Al terminar el tercer azafate de guarapo, Tancredo Gualacoto y sus amigos se sintieron con valor suficiente para encarar al sotanudo, para pedirle, para exigirle. La entrevista se realizó en el pretil de la iglesia, donde el santo sacerdote tenía por costumbre pasearse después del almuerzo —remedio para una buena digestión—.

Con temor primitivo, solapadamente —como quien se acerca a una fiera para devorarla o para ser cazado por ella— la tropa de huasipungueros se acercó al religioso:

—Ave María, taiticu.

—Por siempre alabado... ¿Qué quieren?

—Taiticu.

Gualacoto, con el sombrero en la mano, la vista baja, se adelantó del grupo y, luego con una pausa de duda y angustia que le obligaba a mover la cabeza como un idiota, murmuró:

—Taiticu. Su mercé, boniticu.

—Habla. Di. ¡Dios te escucha!

Ante el nombre de "Taita Dios poderoso", el sacerdote futuro sintió que su corazón se le apretaba en la garganta.

—Un puquitú siquiera rebaje su merce.

—¿Eh?

—Un puquitu el valor de la misa.

—¿De la santa misa?

—Caru está pes. Yu pubre ca. Taiticu, boniticu. De dónde para sacar. Pagar a su mercé, comprar guarapu, chiguaguas chamiza. Pur vaquita y pur gashinita ca, sulu

comenta el coro de indios como coro de opereta.

—Entonces búscate otra forma. Cómo puedes imaginarte que en una cosa tan sonada la Virgen va a contentar con una misa de ese precio. ¡No, de ninguna manera! ¡Andá a buscarte en cualquier forma! (65-66).

setenta sucres dió el compadre.

—Oh. Puedes pedir un suplado al patrón.

—Cómo nu, pes. Lo pite que dió para guarapu mismo está faltandu.

—Indio rico eres. Eso lo sabe todo el mundo.

—¿Ricu? ¿Qué es pes?

—Entonces tienes que buscar en otra forma.

—Uuu... —murmuraron a media voz Gualacoto y sus amigos con desilusión y despecho que molestó un poco al fraile.

—¿Cómo puedes imaginarte, y cómo pueden imaginarse ustedes también, cómplices de pendejadas, que en una cosa tan grande, de tanta devoción, la Virgen se va a contentar con una misa de a perro? ¡No! ¡Imposible! ¡De ninguna manera! (130-131).

52

En esta escena, encontramos algunas cuestiones. En primer lugar, vemos cómo el protagonista cambia: Juancho Cabascango (1934) se transforma en Tancredo Gualacoto (1960). Este es un cambio sin mayor sustancia, incluso Larson señala que Icaza cambia el nombre aquí pero no más adelante. Una omisión importante, en cambio, es la del apellido del cura en la versión de 1960. En la de 1934 se refiere a él como «el cura Lomas», mientras que en la última versión se refiere a él como «el sotanudo». Esto es interesante, porque, mientras en otros episodios Icaza da nombres y apellidos a indios que nos los tenían en la primera versión, precisamente para darles individualidad, elimina el nombre del cura, para convertirlo en un personaje prototípico.³¹ Además, se permite ironizar acerca de la figura del cura cuando este ya no se pasea por el pretil para hartarse de la paz de la plaza, sino como un remedio para su buena digestión.

Al igual que en el ejemplo anterior, vemos que la conversación se vuelve más dinámica. Esto se debe también al cambio del registro del quichua. Si bien se mantienen las palabras y algunos rasgos sintácticos del habla de los indios, este registro es menos críptico. Otro

31 Corrales manifiesta que los personajes de Icaza aparecen «tipificados» y que el cura es un caso de «máxima tipificación», pues «por no tener rasgos individualizantes no tiene ni siquiera nombre ni apellido». Corrales, «Jorge Icaza...», 31.

cambio importante es la inclusión de paréntesis, que es un rasgo muy propio de Icaza.³² Estos contribuyen a explicar con más claridad los temas y también, como en el caso citado del cura, a ironizar.

Por último, vemos cómo en el diálogo, el personaje del cura es mucho más tosco que en la primera versión, y, así mismo, el personaje del indio muestra más seguridad (tal vez porque en la primera versión tomaron solo dos azafates de guarapo, mientras en la última fueron tres). Incluso, Icaza, al referirse a la llegada de los indios donde el cura, los ilustra de una manera distinta. En la versión de 1934, «Los indios se acercan a la santa figura con la precaución humilde de los perros que en otras ocasiones fueron expulsados a palos», mientras que, en la versión de 1960, «Con temor primitivo, solapadamente — como quien se acerca a una fiera para devorarla o para ser cazado por ella— la tropa de huasipungueros se acercó al religioso». En el primer caso, se trata de criaturas temerosas que se acercan a una figura venerable, pero en el segundo caso estas figuras se convierten en una tropa capaz de devorar a una fiera; vemos una clara transformación de los personajes.

En el caso de los cholos, como el mayordomo Policarpio, Icaza varía su registro para acercarlos al de los blancos y lo aleja del de los indios. Veamos este ejemplo:

—Bien'echito, por shuguas, por comerse la mortecina; el longo José Rafael tan está dando botes en la choza. Por no saber oír (96).

—Bien hecho, carajo. Por shugas. Por pendejos. Por animales. ¿Acaso no sé? Comerse la mortecina que el patrón mandó a enterrar. Castigo de Taita Dios. El indio José Risco también está dando botes en la choza... Y la longa Manuela. Antes ellos avisaron pronto. Hasta para ver a la curandera, pes. ¿Y ahora qué haremos? (174).

Aquí podemos observar cómo el registro de Policarpio cambia. Se reemplaza, por ejemplo, la apócope «tan» por la palabra «también». Asimismo, se amplía la explicación del mayordomo, lo que le otorga más poder.

En el siguiente ejemplo, observamos cómo también ocurre este cambio de registro cuando Policarpio conversa con su patrón,

32 Fernández manifiesta que los paréntesis se «multiplicaron para puntualizar y enriquecer el relato de los hechos y la pintura de espacios exteriores e interiores, unos y otros opresivos, cerrados, asfixiantes». Fernández, «Introducción», 52.

Pereira:

El amo y el mayordomo, caballeros en sus mulas, iban por el camino que conduce a la ciudad discurriendo acerca de las próximas siembras.

—Ya me has oído. A mi regreso tengo que encontrar todas las laderas perfectamente aradas.

—Pero yuntas no entran pes en ladera, patrón.

—Sí, ya lo sé; el terreno es fuerte y la pendiente es dura. Hay que meter indios con barras y hacerles cavar lo más hondo que se pueda.

—Y aura lo que tengo tan necesidad de los indios para ir a limpiar el cauce del río.

—Ir a pasar el tiempo nomás es eso. Se hará más tarde. Después de la siembra.

—Y si se atora ca...

—Ya te he dicho, se hará después. Yo me demoraré en la ciudad unos quince días arreglando en el Ministerio la cuestión de los ingenieros. A mi vuelta espero hallar todas las laderas aradas.

—Oyé, patrón. Mejor no sería aprovechar el terreno del valle nomás.

Y cuando tenía necesidad de ir a la capital —proyectos, contratos, firmas, herramientas, dinero, plazos, técnicos— recomendaba a Policarpio:

—A mi regreso tengo que encontrar todas las laderas aradas y sembradas.

—Las yuntas no entran en esa inclinación del terreno, pes.

—Ya sé. Rodarían los pobres animales en esa pendiente. Para eso son los indios. Con barras, con picas.

—¿Indios en toditico eso?

—¡Claro!

—Pero la semana que viene no ha de ser posible, patrón.

—¿Por qué?

—Tengo que ir a limpiar el cauce del río. Yo en persona, pes. Lo menos veinte ruinas...

—Más tarde.

—Imposible. ¿Y si se atora? Peligroso es.

—¡Oh!

—No hay que jugar con las cosas de Taita Dios.

—¡Carajo! Eso se hará después, he dicho.

—Bueno, pes.

—Yo me demoraré en la ciudad unos quince días. Tengo que arreglar en el Ministerio la cuestión de los ingenieros para el camino.

—Así he oído, patrón, la cosa parece que está bien adelantada en el pueblo.

—Ojalá.

—En cuanto a los sembrados que su mercé dice... Sería mejor aprovechar el terreno del valle, pes.

En este diálogo, vemos cómo no solo cambia el registro del habla de Policarpio, sino también se modifica su grado de participación en la conversación. En la versión de 1934, Policarpio apenas tiene opiniones, es sumiso; mientras que en la versión de 1960 su voz es más fuerte, opina sobre la situación en el pueblo, invoca a Dios como argumento y se enfrenta con el patrón. El patrón, en

cambio, se muestra más confidente en la versión de 1960; su autoridad no disminuye, pero el trato a Policarpio evidencia más confianza y cercanía con este.

Otro rasgo que relieves Larson, y que contribuye a visibilizar más a los indios dentro de la novela, tiene que ver con la inclusión de pasajes en los que se revelan los pensamientos de estos, al igual que sus características físicas: «Ahora se permiten que los indios piensen; antes se les retrataba tan incapaces de pensar como lo son de organizar su resistencia. [...] Aquí tenemos uno de los medios que Icaza emplea para establecer su nueva opinión de que los indios también son gente».33 Esto se evidencia, por ejemplo, en las protestas de los indios para solicitar los socorros a don Alfonso, o en el episodio final:

Aplastado por la desesperación el Chilingua lanza un carajo, coge al guagua bajo el brazo, abre la puerta y murmura:

—Salgan maricones.

Y poniéndose en el umbral de la puerta, cerrando los ojos, apretando al hijo bajo el sobaco, con grito que se clava más hondo que las balas:

—¡Carajuuuu... Ñucanchic huasipungo!

Corre ladera abajo, corre con desesperación del que quiere morder el ladrillo de las ametralladoras; tras él van todos llevando el grito:

—¡Ñucanchic huasipungo!

Todo enmudece, hasta la choza ha terminado de arder. El sol se asfixia entre tanto algodón empapado en la sangre de los charcos.

Sobre la protesta amordazada, la bandera patria del glorioso batallón con ondulaciones de carcajada sarcástica.

¿Y después?... Los señores gringos.

Entre los despojos de la dominación entre las chozas deshechas, entre el motón de carne tibia aún, surgió la sementera de brazos flacos, como espigas de cebada, que al dejarse mecer por los vientos helados de los páramos de América, murmura, poniendo a la burguesía los pelos de pun-

Andrés retiró precipitadamente las trancas, agarró al hijo bajo el brazo —como un fardo querido— y abrió la puerta.

—¡Salgan, caraju! ¡Maricones!

El viento de la tarde refrescó la cara del indio. Sus ojos pudieron ver por breves momentos de nuevo la vida, sentirla como algo... «Qué caraju», se dijo. Apretó al muchacho bajo el sobaco, avanzó hacia afuera, trató de maldecir y gritó, con grito que fue a clavarse en lo más duro de las balas:

—¡Ñucanchic huasipungooo!

Luego se lanzó hacia adelante con ansia por ahogar la estúpida voz de los fusiles. En coro con los suyos que les sintió tras él, repitió:

—¡Ñucanchic huasipungo, caraju!

De pronto, como un rayo, todo enmudeció para él, para ellos. Pronto, también, la choza terminó de arder. El sol se hundió definitivamente. Sobre el silencio, sobre la protesta amordazada, la bandera patria del glorioso batallón flameó con ondulaciones de carcajada sarcástica. ¿Y después? Los señores gringos.

Al amanecer, entre las chozas deshechas, entre los escombros, entre los cadáveres tibios aún, surgieron como en los sueños, sementera de brazos flacos como

33 Larson, «La evolución textual de Huasipungo de Jorge Icaza», 216.

ta, con voz ululante de taladro:

—¡Nucanchic huasipungo!

—¡Nucanchic huasipungo! (121).

espigas de cebada que al dejarse acariciar por los vientos helados de los páramos de América, murmuraron con voz ululante de taladro:

—¡Nucanchic huasipungo!

—¡Nucanchic huasipungo! (210-211).

En este episodio final, vemos cómo la voz y el personaje de Andrés Chilingua se fortalecen, adquieren un nivel épico, como señala Sacoto.³⁴ En la primera versión se lo trata por su apellido, mientras en la de 1960 se utiliza su nombre; esto le otorga más personalidad, y le dota de cercanía. El contexto en el que se encuentra este personaje también se vuelve más dramático y más poético, como en el momento de abrir la puerta. Icaza recurre al uso del paréntesis («agarró al hijo bajo el brazo —como un fardo querido—»), al pensamiento del personaje («Qué caraju», se dijo), cambia la murmuración de la arenga por gritos. Además, en la versión final se evidencia la presencia de los indios, no solo de Chilingua. Esa masa adquiere voz y fuerza.

Conclusiones

56

Como hemos visto en este análisis comparativo de las versiones de *Huasipungo* de 1934 y 1960, la prosa experimenta cambios sustanciales que contribuyen a fortalecer la historia y la denuncia que el autor pretendía que esta fuera. El hecho de que Icaza emprendiera esta reformulación atiende a dar a su novela una mayor presencia internacional, a que esta protesta por los atropellos hacia los indios fuera entendida y conocida por un público más amplio. Los cambios no solo se efectúan en el ámbito sintáctico y gramatical, sino que se transforma la prosa para darle más dramatismo y más voz a los que no la tienen. También, al tiempo que humaniza a los indígenas, deshumaniza a los poderosos. Sin embargo, aunque centra su denuncia sobre todo en la explotación por parte de los terratenientes y de sus aliados, no deja de reflejar al indígena como un ser animalizado y despreciado, todavía incapaz de salir de su situación. Esto último, como dice Fernández, se debe a que esta «masa animalizada» es una «configuración caricaturesca de quienes las explotan».³⁵

³⁴ Sacoto, «Jorge Icaza: el indigenismo ecuatoriano», 258.

³⁵ Fernández, «Introducción», 49.

Las variantes de autor de *Huasipungo* no han sido muy tomadas en cuenta por los estudiosos de Icaza o de la novela indigenista. Aparte del texto del Larson, que estudia de manera rigurosa este tema, pocas son las menciones que se hace a las reescrituras de *Huasipungo*. En su estudio introductorio a la edición de la colección Letras Hispánicas, de Cátedra, Fernández hace varias alusiones a estas revisiones. Esto es muy interesante porque evidencia cómo Icaza trata, al reescribir el texto, trata de atenuar de cierta forma su agresividad en el mensaje, por ejemplo, al evitar el uso de ciertas «malas palabras». No obstante, si bien atenúa el discurso, utiliza otras estrategias que le sirven para evidenciar la denuncia, como los diálogos o las descripciones. Todos estos cambios reflejan la evolución del autor, tanto en lo relacionado con la técnica como en lo que tiene que ver con sus inquietudes ideológicas.

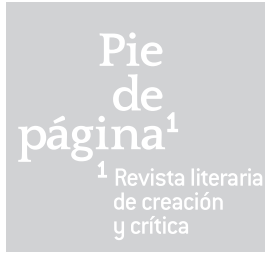
Bibliografía

57

- Caro, Olga. «Las traducciones de las obras de Jorge Icaza al francés». *Kipus* 4 (1995): 115-123.
- Cueva, Agustín. «En pos de la historicidad perdida (Contribución al debate sobre la literatura indigenista del Ecuador)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/8 (1978): 23-28. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- . «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960». *Revista Iberoamericana* vol. LIV, n.º. 144-145 (Julio-Diciembre 1988): 629-647.
- Dulsey, Bernard. «Jorge Icaza and His Ecuador». *Hispania* 4, n.º. 1 (1961): 99-102. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
- . «Icaza sobre Icaza». *The Modern Language Journal* 54, n.º. 4 (abril 1970): 233-245. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/323094>
- . «¿El arte por el arte?», en *Literatura icaciana*. Quito: Su Librería, 1977.
- Fernández, Teodosio. «Introducción», en *Huasipungo*, de Jorge Icaza. España: Cátedra, 2003.
- Flores Jaramillo, Renán. *Jorge Icaza: una visión profunda y universal del Ecuador*. Quito: Editorial Universitaria, 1979.
- Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique. Lire des manuscrits modernes*.

- París: Presses Universitaires de France, 1994.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Bogotá: Losada, 1960.
- . *Huasipungo*. s.f.
- Larson, Ross. «La evolución textual de *Huasipungo* de Jorge Icaza». *Revista Hispanoamericana* (1965): 209-222.
- Lois, Elida. «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método». *Creneida* 2 (2014): 57-78.
- Lluch-Prats, Javier. «Las variantes de autor en el proceso genético editorial del texto literario contemporáneo». *Lapurdum* 13 (febrero 2009): 233-244.
- Ojeda, Enrique. *Ensayos sobre las obras de Jorge Icaza*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991.
- Sacoto, Antonio. «Jorge Icaza: El indigenismo ecuatoriano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33 (1991): 253-259. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Vetrano, Antony. *La problemática psico-social y su correlación lingüística en las novelas de Jorge Icaza*. Miami: Ediciones Universal, 1974.

María del Pilar Cobo (Quito, 1978). Licenciada en Comunicación y Literatura. Máster en Lexicografía Hispánica, por la Real Academia Española; y en Edición, por la Universidad de Salamanca. Maestrante en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires. Colaboró en la revisión del Diccionario de Americanismos, la Gramática y la Ortografía de la RAE. Coordinadora lexicográfica del Diccionario Oficial de Lengua de Señas Ecuatoriana. Publica la columna sobre lenguaje «De las palabras a los hechos» en la revista *Cartón Piedra* de diario *El Telégrafo*.



1 / Guayaquil
II semestre 2018
ISSN 2631-2824

Imaginación, historia y utopía en la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX: tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo

59

Imagination, history, and utopia in Ecuadorian narrative of the first half of the 20th Century: Three novels of Manuel Gallegos Naranjo

Andrés Landázuri,
Universidad de las Artes,
Guayaquil, Ecuador

Resumen

El artículo aborda tres novelas muy poco estudiadas, aparecidas en la primera década del siglo XX, del ecuatoriano Manuel Gallegos Naranjo: *Guayaquil* (1901), *¡Celebridades malditas!* (1906) y *Haz bien, sin mirar a quién* (1910), las cuales llevan los significativos subtítulos de «novela fantástica», «novela histórica» y «novela social», respectivamente. Los tres textos narrativos, si bien no tienen una directa relación argumental, nos sirven para reflexionar sobre la imaginación política y utópica enarbolada

por cierta intelectualidad guayaquileña en los años de auge del liberalismo progresista de entre siglos, toda vez que las visiones que Gallegos Naranjo articula en sus universos narrativos ponen en evidencia un proyecto historicista vinculado al desarrollo capitalista propuesto por la élite liberal del principal puerto ecuatoriano durante el proceso modernizador especialmente activo en el período.

Palabras clave: Manuel Gallegos Naranjo, novela ecuatoriana, Guayaquil, liberalismo, utopía y ficción

Abstract

The paper seeks to address three very little studied novels, appeared in the first decade of the 20th century, by Ecuadorian author Manuel Gallegos Naranjo: *Guayaquil* [*Guayaquil*] (1901), *¡Celebidades malditas!* [*Damned Celebrities!*] (1906) and *Haz bien, sin mirar a quién* [*Do well, without looking at whom*] (1910), which carry the significant subtitles of «fantastic novel», «historical novel», and «social novel», respectively. Although they do not have a direct narrative relationship, the three novels serve to reflect on the political and utopian imagination raised by a certain intelligentsia from Guayaquil during the years of the rise of progressive liberalism of between centuries, since the visions that Gallegos Naranjo articulates in his narrative universes reveal a historicist project linked to the capitalist development proposed by the liberal elite of Ecuadorian's main port during the process of modernization, which was particularly active during the period.

Key words: Manuel Gallegos Naranjo, Ecuadorian novel, Guayaquil, liberalism, utopia and fiction

En el marco de lo que podríamos denominar, en términos de periodicidad histórica, la «novela ecuatoriana del período liberal» (1895-1925), han salido a la luz en los últimos años una buena cantidad de textos narrativos casi totalmente desatendidos por la crítica y que apenas han sido tomados en cuenta para la historia literaria nacional y regional. Ni los estudios clásicos al respecto ni los más recientes han ahondado de manera significativa en la narrativa del mencionado período, por lo que la mayoría de dichos textos todavía reposan en diversos repositorios bibliográficos, dentro y fuera del país, a la espera de una mirada analítica que los recoja y reconsidere

bajo la luz de una perspectiva valorativa en términos no solamente estético-literarios, sino también semiótico-culturales.¹ Es con la intención de aunar aportes para ese esfuerzo interpretativo que abordamos en las líneas que siguen una visión general de la producción narrativa de Manuel Gallegos Naranjo (Guayaquil, 1845-c.1917).

Preliminares: el debate en torno a la modernidad liberal

Quizá resulte oportuno arrancar estas reflexiones directamente con una cita proveniente de un texto fechado en 1872:

—La humanidad progresa y se aproxima a la perfección.
—La humanidad camina a su perdición: se muere.
Estos son los gritos diversos que se escuchan más claramente en la inmensa batahola del siglo XIX. ¿A cuál nos quedamos?

Con estas opiniones y esta interrogación arrancaba un folleto publicado en Quito con el título *La santa guerra*. En él, utilizando el pseudónimo de Hermias, Juan León Mera presentaba lo que en sus palabras suponían unas «breves reflexiones sobre el estado religioso y social del siglo».² Los dos «gritos diversos» de los que habla Mera no interesan tanto aquí por el contenido particular del largo comentario que les dedica —el cual, por cierto, corresponde a la muy conocida postura ultra católica del ambateño—, sino porque acaso sirven de perfecta síntesis del conflicto fundamental que atravesara todo el acontecer político-ideológico del siglo XIX ecuatoriano, esto es, la tensión entre las nociones de progreso y retraso impuestas por el embate cada vez más acelerado que la modernidad liberal infrin-gía sobre el devenir socioeconómico de la república en ciernes. Se trata, claro está, de una de las versiones locales de la disputa entre

61

1 Entre los estudios que hemos denominado «clásicos» vale señalar *La novela ecuatoriana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1948) de Ángel Felicísimo Rojas, o la monumental *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Editorial Ecuatoriana, 1944-1955) de Isaac J. Barrera, mientras que entre los más actuales destaca muy especialmente el volumen de Alicia Ortega Caicedo *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Buenos Aires: Corregidor, 2017). Para una lista —preliminar e incompleta— de títulos del período, ver la nota 5 de este mismo artículo.

2 Quito: s.e., 1872, 1.

‘civilización’ y ‘barbarie’ que tanta tinta ha hecho correr para dar explicación a la evolución cultural latinoamericana de la época.

La cita nos parece importante porque abre una puerta para comprender la evolución del imaginario simbólico presente en la narrativa ecuatoriana de entre siglos, es decir, en el período conflictivo e intenso en el que el Ecuador ingresaba al circuito de la modernidad capitalista tal como la conocemos hasta ahora.

En ese sentido, el texto de Mera sirve como un ejemplo de la respuesta hegemónica que cierta intelectualidad ecuatoriana todavía daba al dilema ya cerca del último cuarto del siglo XIX. Hegemónica, decimos, tomando en cuenta que el poder político, por lo menos hasta 1875, estuvo articulado en torno al régimen conservador, régimen que, sin negar del todo la primera de las opiniones («la humanidad progresa y se aproxima a la perfección»), aceptaba como evidente la segunda («la humanidad camina a su perdición: se muere»), y planteaba frente a ella un proyecto de autoritarismo en la administración gubernamental, inflexibilidad en la moral pública y rigidez casi teocrática en la institucionalidad del aparato estatal. Ese conservadurismo decimonónico, que reaccionaba ante lo que veía como un peligro de degradación en muchas de las transformaciones progresivas que traía consigo la época, no podría sin embargo detener la inevitable evolución de su programa ideológico contrario, el cual se fue articulando a lo largo del siglo con la emergencia del liberalismo como proyecto político de índole progresista y moderno. De hecho, como resulta claro para la historiografía de nuestros días, en el caso ecuatoriano la respuesta más contundente que el siglo XIX diera a ese enfrentamiento tan sucinta pero acertadamente planteado en el texto de Mera se produjo a partir del triunfo de la revolución alfarista del 5 de junio de 1895.

La Revolución Liberal no solamente sería el hito fundamental del paso hacia la nueva concepción de la República del Ecuador en tanto nación liberal moderna —lo cual puede evidenciarse en el amplio mecanismo (institucional, económico, cultural) que desató su proceso modernizador—, sino que también —y eso es lo que más interesa aquí— supuso la ratificación de una nueva imaginación simbólica sobre (parafraseando a Mera) ‘el estado espiritual y social del siglo’. Así pues, en los años circundantes y sobre todo posteriores al triunfo de la revuelta comandada por Alfaro se terminó de consolidar una nueva respuesta hegemónica a las interrogantes que planteaba el creciente desafío de la modernidad, toda vez que, en la bisagra del paso de un siglo a otro, se

aunaron las condiciones materiales e ideológicas para la transformación de la vida en el Ecuador desde su origen en la fundación colonial hacia su nuevo estatus en el seno de la modernidad capitalista.

El proyecto del nuevo Estado en lo simbólico vino aupado por otra de las grandes transformaciones de las que fue testigo el siglo XIX. Me refiero al permanente crecimiento de la prensa escrita como soporte de difusión y ampliación de las posturas intelectuales con las que se iba forjando el debate de la nación.³ Fue en las lides de ese a menudo precario periodismo, donde, sostenida por las exploraciones del costumbrismo y el creciente interés por la memoria histórica de carácter nacionalista, terminó de consolidarse la narrativa de ficción como género apto para la representación de la realidad del Ecuador de la época. Más aún, la narrativa a partir de las últimas décadas del siglo XIX fue acaso el único género de ficción que alcanzó una capacidad expresiva idónea no solo para representar, sino para imaginar las posibilidades de la realidad en términos utópico-políticos.⁴

De hecho, para finales del siglo XIX e inicios del XX, el quehacer novelístico en el Ecuador mostraba una profusión de títulos y autores sin precedentes en la evolución literaria nacional. Ese período, —como hemos dicho, muy poco atendido por la crítica fuera de casos aislados como podrían ser algunas de las *Novelitas ecuatorianas* de Mera (textos de 1866-1893, publicados en conjunto en 1909), *A la Costa* (1904) de Luis Martínez o acaso *Pacho Villamar* (1900) de Roberto Andrade— supone un conjunto textual de elevado interés para la comprensión de lo que hemos venido llamando “imaginario simbólico” del período. De ese corpus rescatamos para esta ocasión las tres novelas que se conservan de Manuel Gallejos Naranjo. Estas son: *Guayaquil* (1901), ¡*Celebridades malditas!* (1906) y *Haz bien, sin mirar a quién* (1910), las cuales llevan los significativos subtítulos de «novela fantástica», «novela histórica» y «novela social», respectivamente.⁵

3 Un completo resumen del proceso puede verse en Claudio Mena, «El ensayo y el periodismo en el período», en *Historia de las literaturas del Ecuador 4. Literatura de la república 1895-1925*, coord. Julio Pazos Barrera (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2007), 161-87.

4 Sigo, de manera general, la muy conocida postura planteada por Doris Sommer, quien ve una estrecha relación entre la novela latinoamericana del siglo XIX y la consolidación de los Estados nacionales. Ver Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004).

5 Aparte de los mencionados, consignamos aquí una lista tentativa de autores

Gallegos Naranjo en el contexto de las transformaciones del liberalismo

Antes de caer de lleno en esta suerte de trilogía del guayaquileño Gallegos Naranjo, cabría recordar que, en cuanto a lo geográfico, el punto neurálgico de la transformación liberal en el Ecuador fue precisamente el puerto de Guayaquil, ciudad que hacia finales del siglo se alzaba ya como principal enclave económico del país, al tiempo que igualaba por primera vez en población a la capital serrana y experimentaba, especialmente tras el llamado «Gran Incendio» de 1896, un acelerado proceso de reconstitución y modernización urbanísticas. El auge de Guayaquil venía comandado por una creciente y pujante burguesía urbana, compuesta fundamentalmente por comerciantes y banqueros cuyas actividades se ligaban a la dinámica agroexportadora en aumento a lo largo de todo el siglo. Y fue precisamente en torno a ese auge que se consolidó la nueva simbología del Estado liberal, la cual hundía sus raíces en una imaginación política y utópica vinculada a los principios del desarrollo capitalista propuestos por esa creciente y pujante élite financiera.⁶

64

y títulos de narrativa de ficción ecuatoriana que hemos podido ubicar entre 1890 y 1910, según diversas fuentes. Antonio José Quevedo: *Alma y cuerpo* (1890). Carlos Rodolfo Tobar: *Relación de un veterano de la independencia* (1891). Honorato Vázquez: *Campana y campanero* (1891). Alfredo Baquerizo Moreno: *Titania* (1892), *Evangelina* (1894), *El señor Penco* (1895), *Luz* (1897), *Sonata en prosa* (1897) y *Tierra adentro, la novela de un viaje* (1898). Francisco Campos Coello: *La receta* (1893), *La hija de Atahualpa, crónica del siglo XVI* (1894), *Narraciones fantásticas* (1894), *Viaje a Saturno* (1901). Alberto Arias Sánchez: *Ratos de ocio* (1896). Miguel Ángel Corral Salvador: *El suicida* (1896) y *Un manuscrito* (1898). José Peralta: *Sebastián Pinillo* (1898). Manuel J. Calle: *Carlota* (1899). Fidel Alomía: *La banda negra* (1900). Manuel Belisario Moreno: *Naya o la chapetona* (1900). Manuel E. Rengel: *Luzmila* (1903). Eudófilo Álvarez: *Ocho cartas halladas* (1903), *Abelardo* (1905), *Cuentos y otras cosas* (1905). Quintiliano Sánchez: *Amar con desobediencia* (1905). Víctor Manuel Rendón: *Lorenzo Cilda* (1906 en francés; edición castellana en 1929). Miguel Ángel Corral: *Voluptuosidad* (s.a. [¿1907?]). Nicolás Augusto González: *La llaga* (1908) y *El último hidalgo* (1912). Abelardo Iturralde: *Dos vueltas en una, alrededor del mundo: un viaje imaginario en sentido opuesto al movimiento de rotación* (1908). Miguel Ángel Montalvo: *Los malhechores de la justicia* (1910).

6 Sobre la evolución de la dinámica regional interna y el auge poblacional de Guayaquil puede verse, de manera general, Juan Maiguashca, ed., *Historia y Región en el Ecuador. 1830-1930* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1994), o bien Michel Portais, «La población en el espacio ecuatoriano: evolución histórica», en Daniel Delaunay, Juan B. León V. y Michel Portais, *Transición demográfica en el Ecuador* (Quito: Centro Ecuatoriano de Investigación Geográfica, 1990), 14-16. So-

Manuel Gallegos Naranjo, hijo del próspero comerciante e intelectual español Cayetano Gallegos de Luna —uno de los boticarios mayoristas más importantes de Guayaquil hacia la mitad del siglo XIX—, provenía justamente de esa nueva clase comercial muy activa e influyente en el período.⁷ Había nacido en Guayaquil el 26 de marzo de 1845, y en su tiempo llegó a ser considerado «uno de los más notables historiadores» de la ciudad. Su «obra intelectual se destac[ó] en el periodismo, la crónica, la historia, las estadísticas, la literatura, la poesía y el ensayo». Hacia mediados del siglo pasado, el bibliógrafo Carlos A. Rolando llegó a registrar once obras de su autoría, entre las que vale destacar, aparte de las tres novelas que aquí comentaremos, varios trabajos en poesía, algunos trabajos teórico-críticos —como un *Diccionario de voces poéticas* (1880) y un *Estudio sobre el soneto* (1908)—, dos almanaques de Guayaquil muy exitosos en su momento —uno de 1883 y otro (*Fin de siglo*) de 1900, reeditado luego en 1902—, e incluso una breve pieza dramática en un acto, de tema histórico —*Bolívar calumniado*, 1883—.⁸ En el colofón de su novela ¡Celebidades malditas!, el propio Gallegos Naranjo menciona además 18 títulos inéditos, entre los que se cuentan textos de carácter histórico, artículos de crítica social, literaria y política, diccionarios, colecciones de poesía —se menciona, por ejemplo, una colección de más de 300 sonetos— y otras más.

También ha de señalarse la actividad de Gallegos Naranjo como redactor en varios periódicos de la época, especialmente en *El Espejo*, publicación periódica liberal fundada por él mismo —

65

bre el desarrollo urbanístico de Guayaquil ver Fernando Balseca, «Los modernistas portuarios: la otra lírica de Guayaquil» (informe final de proyecto de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004), 2-7.

7 La mayor parte de los datos relativos a la biografía de Gallegos Naranjo y su familia los tomamos de Alejandro Guerra Cáceres, «Apuntes biográficos sobre Joaquín Gallegos Lara», en *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*, Colección Letras del Ecuador n.º 122 (Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1995), 5-91. El entrecomillado que sigue en este párrafo proviene de la página 13 de esta fuente. También nos guiamos por lo que dice Rodolfo Pérez Pimentel, «Manuel Gallegos Naranjo», *Diccionario Biográfico del Ecuador*, tomo XIV (Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1997), 262, versión digital disponible en <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/g3.htm>, consulta del 12 de noviembre de 2017.

8 A estos datos llegamos a través del mentado estudio de Guerra Cáceres, si bien hemos corroborado la información revisando directamente el título de Rolando, *Las bellas letras en el Ecuador* (Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1944), 24, 56, 85, 86, 87, 94, 106, 126, 132 y 148.

junto con el intelectual Eduardo B. Tama— en mayo de 1871, y que le valdría un destierro a Chile durante el gobierno de García Moreno. También a su retorno al Ecuador en 1877 estaría relacionado con otros periódicos locales como *El ocho de septiembre*, *La Nación* y *El vigilante*, este último durante su estancia en la ciudad de Quito, en 1878, como funcionario del gobierno del general Veintimilla. De vuelta en Guayaquil, fue discípulo de Pedro Carbo y de Francisco Campos Coello, cuyas ideas políticas y literarias compartió en buena medida. No participó activamente en la revuelta del 95 debido a que para entonces, según cuenta un biógrafo, «se encontraba reducido a un sillón a consecuencia de la parálisis» causada por una trombosis.⁹ No obstante, siguió plenamente activo a nivel intelectual hasta por lo menos finales de la primera década del siglo XX. Su muerte ocurrió hacia 1917, sin que consten más datos específicos al respecto.

Con este breve brochazo panorámico de su figura, tenemos en Manuel Gallegos Naranjo a un interesante intelectual del liberalismo, ideal acaso para explorar en su obra las transformaciones que trajeran consigo los embates desarrollistas del período y en especial las aspiraciones simbólicas de la clase letrada de su época. Gallegos Naranjo se nos muestra como un claro representante de la pequeña burguesía guayaquileña del período, adscrita plenamente a los ideales reformistas liberales y de cierta forma entregada a un programa cuyo horizonte de expectativas se centró en un crecimiento de la riqueza y su concomitante estado de progreso colectivo. Todo ello es claramente visible en el imaginario enarbolado por las tres novelas que aquí pretendemos observar en conjunto, textos pertenecientes, en un sentido cronológico, más bien a la madurez y aún decadencia de su autor.

La trilogía de Gallegos Naranjo: entre la revisión histórica y la desbordada fantasía desarrollista

La primera novela de la trilogía, *Guayaquil*, publicada en 1901 con el subtítulo de «fantástica»,¹⁰ es una ficción proyectiva que plantea una supuesta utopía futura de desarrollo y progreso, ubicándola

9 Pérez Pimentel, “Manuel Gallegos...”, consulta del 13 de noviembre de 2017.

10 Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901, 108 pp. Nos referiremos a ella utilizando la abreviatura G, seguida del número de página correspondiente.

(paradójicamente) en un pasado remoto y no recordado por la humanidad. Todo lo que ocurre en la novela aparece como una proyección de lo que habría de pasar a lo largo del siglo XX, hasta que al final se entiende que ese supuesto siglo XX pertenece en realidad a una antigua cronología ya olvidada por la historia humana, y que el presente real en el que se cuenta la historia sucede mucho tiempo después, momento en que esos antiguos hechos se recuerdan y podrían repetirse. En ese sentido, *Guayaquil* funciona como una suerte de declaración de aspiraciones tanto de lo que ha pasado alguna vez como de lo que podría pasar, siendo por tanto una proyección en doble sentido: lo que propone es cierto tanto en el futuro como en el pasado; o, dicho de otra forma, su proyecto es posible hacia adelante justamente porque ha sido ya probado en el remoto atrás, con éxito.

En cuanto al argumento, la escritora y crítica Solange Rodríguez lo ha sintetizado de la siguiente manera:

Guayaquil, novela fantástica es un ejercicio de escritura de anticipación en el que se narra la historia de un personaje llamado Guayaquil, tal como la [actual] ciudad, quien desde su nacimiento está destinado, al igual que un mesías, a rescatar a la ciudad Bello Edén de los malos gobiernos y del caos. Guayaquil viene al mundo con una capacidad extraordinaria para el arte y las ciencias, las mismas que domina muy rápido y desde las que pronto aporta con inventos y descubrimientos que enriquecen el progreso de la humanidad.¹¹

67

Rodolfo Pérez Pimentel, por su parte, la califica como «una rara historia de lo que podría suceder en la política nacional en el siglo XX, escrita con bastante lentitud y casi nada de imaginación».¹² En franca contradicción con estas apreciaciones, nos parece que se trata de una novela en exceso rápida y acaso desbordada por una imaginación frondosa, que en su optimismo roza la ingenuidad. En con-

11 Solange Rodríguez Pappe, "Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil. Estudio de tres novelas de literatura proyectiva: *Guayaquil, novela fantástica* de Manuel Gallegos Naranjo, *Río de sombras* de Jorge Velasco Mackenzie y *El libro flotante de Caytran Dôlphin* de Leonardo Valencia", (tesis de grado para la Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2014), 31.

12 Pérez Pimentel, "Manuel Gallegos...", consulta del 12 de noviembre de 2017.

junto, la narración evidencia un programa civilizatorio que no acepta matices: aquí el futuro de Guayaquil aparece como indisociable de un desarrollismo tecnológico y capitalista —a la vez necesario e inevitable— para el que es preciso mejorar el conocimiento científico, ampliar el fomento de lo artístico y fomentar la producción de riqueza.

El capítulo inicial de la novela arranca con una reflexión sobre la existencia humana en el tiempo y su destino civilizador, desde la creación divina hasta el siglo XX (que es, repetimos, el supuestamente retratado en la novela). En la ficción planteada, los continentes del mundo son cinco —Inca, Asia, Europa, África y Austral—, cada uno de los cuales alberga siete repúblicas. Una de esas repúblicas es el Ecuador, cuya capital, Bello Edén, ha llegado a ser para el año 2000 la ciudad más poblada y desarrollada del planeta. El relato, pues, recorre el camino que ha tomado la ciudad para llegar a ello, luego de haber sido dominada por los siete rebeldes del Averno, entre 1930 y 1980.

Personajes fundamentales son un excéntrico multimillonario inventor, Leunam, y su cercano amigo Guayas, también multimillonario. Es este último quien tiene un hijo con su esposa Quil, el cual es bautizado con el nombre de Guayaquil y muestra grandes dotes de ingenio y habilidad desde pequeño. Paralelamente al desarrollo de Guayaquil —que se da, principalmente, en París— Ecuador sufre una serie de males políticos representados en sus déspotas gobernantes: Don Narciso Fierabrás (que es asesinado por una conspiración), el general Anastasio Bebidilla, el doctor José Rapiña, don Juan Eladio Mañoso y, por último, Filomeno Filoagudo.¹³ A este último sucede el propio Guayaquil, luego de su retorno, y tras narrarse una serie de sucesos algo tortuosos. La presidencia de Guayaquil, marcada por su inteligencia, cultura, nobleza de alma, aspiración, constancia, corazón y honor, lleva a Bello Edén al más amplio desarrollo imaginado, hasta que la felicidad plena es destruida de una sola vez por un enorme cataclismo que sume al mundo en la barbarie. La actual Guayaquil, creada mucho tiempo después de lo narrado, conmemora ese nombre

13 Todos ellos, evidentemente, sugieren correspondencias con personajes de la vida política ecuatoriana del siglo XIX. Así, Narciso Fierabrás sería García Moreno, mientras que Anastasio Bebidilla sería Ignacio de Veintimilla. A José Rapiña, Juan Eladio Mañoso y Filomeno Filoagudo podríamos relacionarlos con José María Plácido Caamaño, Antonio Flores Jijón y Luis Cordero Crespo, respectivamente. Siguiendo este esquema cronológico, Guayaquil vendría a ser una representación del general Eloy Alfaro.

fantástico y apenas recordado del pasado remoto de la humanidad.

En conjunto, toda la novela supone una fábula de desarrollo cuyo horizonte de expectativas es sin tapujos un modelo anclado en buena medida en las reformas implementadas por el liberalismo como mecanismos de ingreso del país en la dinámica global moderna. Las nociones de «progreso, independencia, libertad, orden, moralidad, honradez y virtud» (G, 18) están presentes a todo lo largo de la novela, hasta consumarse en esa suerte de conquista plena de la civilización que es la ciudad de Bello Edén bajo el gobierno del filántropo y millonario Guayaquil. La ciudad del futuro, en la ficción de Gallegos Naranjo, aparece como el culmen de los ideales que traían consigo las reformas progresistas de la Revolución Liberal: calles canalizadas y empedradas, edificios equipados con desagües y «tuberías de hierro para el agua del consumo diario y [...] el socorro», «luz eléctrica, baños, excusados y teléfonos», calles rebautizadas con nombres «apropiados a la civilización de la época», paseos anchos y embellecidos, teatros grandes y pequeños repartidos por toda la urbe, así como escuelas y colegios para hombres y mujeres, «un hospital de caridad, una casa de beneficencia, un asilo de mendigos, uno de huérfanos y expósitos, una universidad, un manicomio, un museo de pinturas, un jardín zoológico, siete bibliotecas, cinco plazas de mercado, cuatro muelles, un observatorio astronómico, un templo consagrado a una de las divinidades, veneradas y adoradas por sus atributos, varias estaciones de ferrocarril pertenecientes a diversas empresas y una central del ferrocarril universal», además de «muchos otros edificios y establecimientos de reconocida utilidad pública» (G, 88-89).

Guayaquil personaje se construye así como promesa de la Guayaquil ciudad, cuya realidad no es representada sino en forma de utopía, o más precisamente de proyecto utópico-político, en tanto refrenda los postulados del proyecto liberal en plena consolidación en el momento. Toda la novela es por tanto una clara afirmación de la confianza en un cierto modelo de progreso urbanístico, económico y cultural como vía de continuidad hacia el futuro prometido para la ciudad y el país.

Como contrapunto y complemento de esta aspiración desarrollista de *Guayaquil* se nos presenta la revisión del pasado nacional que hace la siguiente novela de esta virtual trilogía, ¡Celebridades malditas!, texto publicado en 1906 con el subtítulo muy significativo

de «novela histórica».¹⁴ La novela arranca con una larga y muy interesante descripción de la Guayaquil de 1858, cuando contaba con alrededor de 42.000 habitantes y estaba dividida en cuatro barrios: Concepción (la ‘ciudad vieja’), la Merced (hasta la actual Luque), Sagrario (hasta la actual Colón) y Astillero (a partir de ahí hacia el sur, muy poco poblado). La variada y valiosa información (sobre costumbres, nombres, comida, tipos sociales —como los serenos o rondines—, establecimientos educativos, prensa, etc.) plantea un cuadro completo, cuya finalidad es mostrar a una Guayaquil «completamente atrasada» (CM, 16), tanto en lo físico como en lo social. En esta primera parte, que sirve como presentación contextual, se revisan episodios de la historia nacional, haciendo mención a los quince presidentes constitucionales que había tenido el Ecuador entre 1830 y 1900, para llegar a una conclusión: «Todos ellos han descuidado los dos principales ramos de administración del Gobierno y estabilidad del progreso augurador de futura palpable civilización: el ramo de Policía y el de Instrucción Pública: éste porque instruye al pueblo y el otro porque lo moraliza» (CM, 17). Así, la república «no está bien organizada» y sus ciudades «carecen de la luz radiosa para extinguir sombras, obscuridades y tinieblas» (CM, 17).

70

Estamos aquí, por tanto, ante una crítica del modelo que se percibe como caduco y que se auguraba superado en la propuesta imaginaria de la primera novela. Quizá lo más significativo en ese sentido sea la mirada furiosa y resentida que plantea el relato contra ciertos elementos significativos del país que pretende superarse, arraigados todos en lo que se percibe como el periodo anterior, de égida conservadora en lo político. En catorce capítulos, ¡Celebidades malditas! lleva adelante un hilo narrativo marcado por dos caminos diríase paralelos, uno de ellos es justamente concerniente a la vida política del país, especial —aunque no únicamente— en torno a la figura de Gabriel García Moreno. El otro está vinculado a las historias particulares de dos bandidos guayaquileños: Manuel Ramírez y Ricardo Mayer, apodados «Miramelaseña» y «Niñodiós», respectivamente. En conjunto, la obra sugiere una relación precisamente entre el dictador y los dos ladrones, conectados por sus caracteres morales y sus particulares arrebatos de pasión.

El retrato de García Moreno, desde su vuelta al Ecuador tras su estancia en Europa en 1858 hasta después de su muerte en

14 Guayaquil: s.e., 1906, 141 pp. Nos referiremos a ella con la abreviatura CM.

1875, se esfuerza por hacer de él un «pecho lleno de ambiciones y de venganzas», además de «una cabeza llena de ilusiones, proyectos y planes descabellados, propios de un cerebro enfermo» (CM, 29). En palabras del narrador de la novela, «la personalidad moral de García Moreno puede muy bien explicarse con pocas palabras: carácter impetuoso y despótico; espíritu revolucionario; voluntad omnímoda; y corazón cruel en alma de tirano» (CM, 33).¹⁵ Por su parte, tanto Miramelaseña como Niñodíos son representados como rufianes llenos de tosquedad y malicia, lo cual se debe, principalmente, a la falta de una buena educación y una consecuyente toma de malas decisiones. La constatación de sus vidas ajetreadas y erráticas va tejiendo una suerte de mirada que busca evidenciar aspectos que han de corregirse o superarse en términos sociales si se quiere abandonar el estado caótico y desorganizado de la nación. Es, en ese sentido, un relato aleccionador y moralizante, incluso propagandístico, cuya intención fundamental radica en evidenciar lo que política y socialmente debe ser superado para salir del atraso.

Las «celebridades malditas», a quienes en algún momento se define como «los seres más desgraciados de la especie humana» (CM, 88), vendrían a ser tanto los malhechores de baja ralea como los altos políticos, ambos igualados en su bajeza humana y en la triste condición de una celebridad causada justamente por la mezquindad (por eso justamente lo de «maldita»). Muy significativa a este respecto resulta la opinión de Juan Montalvo, que aparece —sorpresivamente— en el último capítulo del libro como un personaje que dialoga con dos jóvenes guayaquileños que habían conocido al dictador y que acaban de enterarse de su muerte. Uno de ellos, Felipe Carbo, hace una larga lista de «los crímenes cometidos por García Moreno durante su larga dominación, despótica, omnímoda, autocrática» (CM, 136), para luego escuchar, de boca del ambateño, una comparación de García Moreno con otros tiranos como el doctor Gaspar Rodríguez Francia en Paraguay, Juan Manuel Rosas en Argentina, Mariano Melgarejo en Bolivia, José Rafael Carrera en Guatemala y Rafael Núñez en Colombia (CM, 140-141).

Así, en sentido general, la novela entera es una condena a los regímenes conservadores de la región, provocadores del atraso

¹⁵ Hemos de recordar que Gallegos Naranjo fue víctima de la furia de García Moreno, al punto de que estuvo exiliado en Chile durante la etapa final de su gobierno, lo cual explica la clara animadversión que supura la novela.

moral, social y económico de sus respectivos países. Su imaginación proyecta, aunque en términos negativos —en tanto lo que hace es rechazar a sus opuestos—, una serie de ideales desarrollistas que bien pueden resumirse en todo lo sintetizado por el Bello Edén/Guayaquil de la primera novela. La articulación de ambos relatos, por tanto, se da justamente en el espacio imaginario de la utopía desarrollista, siendo nuevamente los ideales del liberalismo la piedra angular del proyecto con el que se sueña.

Por último, *Haz bien, sin mirar a quién*, publicada en 1910 con el subtítulo de «novela social»,¹⁶ es un relato que fantasea sobre la utilidad de la riqueza y la filantropía para el desarrollo progresista, en clara visión utópica de la sociedad guayaquileña de la época bajo el caudillaje de sus élites enriquecidas. Se abandona aquí tanto el esquema fantasioso futurista presente en *Guayaquil* como la mirada revisionista de la historia con la que está construida ¡Celebridades malditas!, para centrar la atención en la ciudad contemporánea y desde ahí imaginar posibilidades del futuro inmediato. Lo de «social» del subtítulo ha de entenderse no por una aproximación, siquiera tangencial, a un espíritu reivindicador de una posible equidad entre clases, sino más bien por articular su hilo narrativo en torno a un conjunto de episodios «de sociedad», cercanos quizá al modelo de la novela aristocrática decimonónica.

En sus diez capítulos, *Haz bien, sin mirar a quién* cubre un período de prácticamente un siglo, de 1810 a 1902, desde el nacimiento de Hermógenes Cervantes, patriarca familiar, hasta el encumbramiento de su familia de manos de su hijo Próspero, protagonista de la novela. Pérez Pimentel ha calificado este título como obra «romántica y sin ninguna trascendencia», apenas un «trabajo literario ejercitado para no perder la costumbre de seguir escribiendo». ¹⁷ Si bien podemos reconocer mucho de eso en esta novela última de Gallegos Naranjo —quizá la más simple, predecible y aún inocente de las tres—, acaso resulta por lo mismo la más interesante en tanto se nos muestra como una plasmación excesiva —casi caricaturesca— de los ideales e ilusiones desarrollistas de una cierta élite guayaquileña de inicios de siglo. Acaso resulta más evidente en este sentido que las dos anteriores porque el mundo que construye en su representación

¹⁶ Guayaquil: Imprenta y litografía de El Comercio, 1910, 92 pp. Utilizaremos la abreviatura HB.

¹⁷ Pérez Pimentel, “Manuel Gallegos...”, consulta del 12 de noviembre de 2017.

es el propio Guayaquil de la época, no ya una proyección de su destino futuro o una revisión de su pasado histórico.

La novela, como decimos, cuenta la historia de Próspero Cervantes —y vaya si es significativo este nombre—, joven culto y dado a poeta, último hijo de una familia antes acomodada y ahora venida a menos. Tras un matrimonio fallido con Lorenza Pérez, mujer de inferior clase social que muere durante su primer embarazo, Próspero reconstruye su vida con relativa normalidad y abundancia, a pesar de los sucesos políticos de la turbulenta nación (se menciona, por ejemplo, el episodio de la venta de la bandera de 1894) y aún de las catástrofes (como el incendio del 5 de octubre de 1896, que destruye gran parte de la ciudad y pone en riesgo el patrimonio familiar).

No obstante, la existencia da un giro extraño a raíz de un acontecimiento casual que ocurre en los años finales del siglo: un viajero francés cae enfermo en la puerta de su casa y Próspero le ofrece toda su atención y esfuerzo para salvarlo, cosa que logra tras la intervención de muchos médicos y de su propia sapiencia. El viajero, que se presenta como Victor Soublíé, ofrece recompensarlo con la mitad de su fortuna, pero Próspero lo rechaza. Sin embargo, Soublíé lo convence de acompañarlo en su viaje a Francia como secretario, con su debido sueldo. Próspero se entusiasma y parte con el francés hacia Panamá y, luego, Europa. Ya en París, el guayaquileño procura retomar la pista de una antigua amante, Julia Mazarino, joven viuda a la que había conocido en Nueva York cuando había residido en esa ciudad exiliado por el gobierno de García Moreno en 1872, años antes de su matrimonio con Lorenza Pérez. De esa antigua relación había resultado una hija, Laura, sin que ello llevara a sus padres a casarse en esa ocasión. Ahora, en París, Próspero busca recuperar esa antigua oportunidad de enlace familiar.

Los asuntos se precipitan cuando Soublíé organiza una reunión elegante con numerosos banqueros acaudalados amigos suyos y en ella revela que su verdadera identidad es Santiago Laffitte, millonario banquero francés. La suma que entrega a Próspero por salvarle la vida —aunque él procura rechazarla— es de cien millones de pesos en oro, lo equivalente a doscientos millones de sucres de la época, es decir, una fortuna inconmensurable. Sin terminar de creer lo que le sucede, Próspero es instalado en la casa de Laffitte y empieza a soñar el bien que podrá hacer a muchos con su nueva fortuna. Entusiasmado, apresura el reencuentro con Julia Mazarino, convertida tras los años en condesa de Bella Aurora, elegante mujer que ha dado la

vuelta al mundo en numerosos y continuos viajes de exploración intelectual. El encuentro se da finalmente luego de que Próspero ha enviado noticias y gran cantidad de dinero para su familia en Guayaquil. Aunque llena de emoción, la reunión es breve. Próspero anuncia que volverá a Guayaquil en 20 días y le pide a Julia casarse con él para legitimar a Laura.

Otra sorpresa se da cuando, en la ceremonia de matrimonio entre Próspero y Julia, Laffitte —que actúa como testigo— queda prendado de Laura y poco después pide su mano. Los padres de la joven acceden encantados, con lo que la partida a Guayaquil se da luego de un nuevo matrimonio: el del banquero y la joven hija de Próspero. Se termina de pactar así la alianza entre el hombre bondadoso y la aristocracia financiera (internacional) de la época, que es en última instancia la que posibilita su ascenso en la escala social. El parangón que establece este posible relacionamiento es justamente el intrínseco carácter humanitario que proviene de la riqueza de espíritu, correspondiente en alguna medida a la riqueza material. Desde esa nueva altura otorgada por la inesperada fortuna, Próspero se dispone a perpetuar el carácter moral que lo ha llevado a triunfar: de ahí proviene el título de la novela, de claras implicaciones, por tanto, en el sentido utópico-político que hemos venido explorando.

Parten así hacia América solamente Próspero y Julia, dejando a Laura junto a su nuevo marido. Viajan los esposos embarcados en un vapor de nombre Versailles. Poco antes, Próspero ha enviado un yate cargado de riquezas, regalo de uno de sus nuevos amigos, el también banquero Mackay.

En los capítulos finales, la fantasía se desborda en esta suerte de insistente apología de la riqueza y lo que aparecería como una correspondiente, natural y obligada filantropía humanitaria. Cuando Próspero y Julia arriban a Guayaquil, la ciudad y el país entero se entusiasman con la llegada de esos nuevos y generosos ricos. Próspero dedica su empeño y generosidad a los dos «objetos de sus más íntimas afecciones»: patria y hogar (HB, 75). Así, sus acciones son muchas: trabaja en mejoramientos para la ciudad —siempre con excesiva humildad, al punto que llega a rechazar ceremonias de homenaje en su honor—. Pide a Laffitte que mande a hacer y envíe tres estatuas para engalanar la ciudad el 10 de agosto: Calderón, Sucre y Montalvo. Entrega a dos de sus hermanos gran cantidad de dinero para que viajen a Nueva York y adquieran cuatro buques de guerra (tres acorazados y un cañonero), que luego regala al Gobierno de Alfaro junto con el pago

de la totalidad de la deuda exterior, «obstáculo odioso y penoso para el progreso» (HB, 79). Por último, envía a su sobrino Bolívar Cervantes, recién graduado de diplomacia, para que viaje al Perú y entre en contacto con la cúpula política de ese país, en especial su presidente, con el fin de convencerlo de devolver al Ecuador las tierras usurpadas en el tratado Herrera-García. El viaje de Bolívar es tan exitoso que, poco después, el Ministro Diplomático del Perú arregla los asuntos y el Ecuador recupera lo perdido «sin alterar las buenas y amigables relaciones de entrambos países» (HB, 84). Tan exagerada y soñadora resulta esta imaginación que el propio Gallegos Naranjo ha titulado la sección correspondiente como «Deseos realizables. Capítulo ilusorio», poniendo en boca del propio Próspero, al final de ella, la idea de que todo lo expuesto no son sino intensiones remotas pero posibles. De nuevo aquí, pues, la proyección hacia un futuro quimérico cuyo sostén son los ideales liberales del crecimiento económico y el desarrollo material.

Así, Próspero se muestra como una suerte de salvador de la patria gracias al desinteresado apoyo que ofrece y mantiene desde su elevada condición social y moral, ambas garantizadas —aparentemente— por su riqueza. La novela finaliza con lo que vendría a ser un paroxismo de Próspero en este sentido. El millonario, además de organizar una fiesta de dimensiones colosales para casar a todas sus sobrinas y parientes en una misma fecha, continúa con labores de caridad y filantropía, colaborando con todas las sociedades de beneficencia del Ecuador, instalando escuelas laicas con rentas propias, donando libros y dineros a diversas personas, etc. En cierto momento, reúne a toda su familia en el salón y les anuncia que ha comprado un palacio en la Plaza de la Concordia, en París, antigua propiedad del Duque de Grevy. Su plan es trasladar a toda la familia para residir en la capital de Francia. Tras las despedidas correspondientes, los Cervantes se instalan, «ricos, ilustrados, buenos y virtuosos», en París, donde el porvenir se encarga de hacerlos felices. El palacio construido por ellos en Guayaquil desaparece en el incendio del 17 de julio de 1902, pero su fama perdura en el Ecuador con la máxima «haz el bien, sin mirar a quién», que tanta felicidad le trajera a Próspero y los suyos.

En términos de argumento narrativo, *Haz bien, sin mirar a quién* cierra su mundo posible con una proyección imaginaria muy claramente alineada con lo ya visto en las novelas anteriores del autor. Riqueza, moralidad y filantropía se establecen, a través de la figura de Próspero, como los fundamentos con los que Guayaquil y

la nación han de avanzar en un recorrido de progreso marcado, una vez más, por elementos distinguibles claramente en el contexto de la modernidad capitalista del momento, oficializada y institucionalizada en el Estado ecuatoriano justamente en esos años posteriores a la Revolución Liberal.

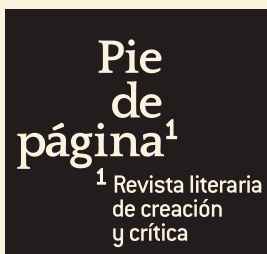
Vista en conjunto, esta trilogía novelística de Gallegos Naranjo nos muestra un ciclo de imaginación sin duda muy interesante en términos del proyecto que sustenta. Las tres novelas pueden leerse —es lo que hemos pretendido— como una manifiesta declaración de principios de organización social, económica y política en términos evidentemente nacionales. A través de los tres mecanismos escogidos para construir sus universos narrativos —la fantasía futurista de *Guayaquil*, la revisión histórica de ¡Celebidades malditas!, y la fantasiosa imaginación presente de *Haz bien, sin mirar a quién*— Gallegos Naranjo da una respuesta clara al debate que planteaba la progresión civilizatoria de la época, dando cuenta del establecimiento, en el imaginario de la burguesía letrada —para entonces ya dueña del poder—, de la nueva hegemonía simbólica imperante. Aquella que, décadas atrás, en la «inmensa batahola» de la que hablaba Mera, clamaba con el grito: «La humanidad progresa y se aproxima a la perfección».

Bibliografía

- Balseca, Fernando. “Los modernistas portuarios: la otra lírica de Guayaquil”. Informe final de proyecto de investigación, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004.
- Barrera, Isaac J. *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Libresa, 1979.
- Gallegos Naranjo, Manuel. ¡Celebidades malditas! Novela histórica. Guayaquil: s.e., 1906.
- *Guayaquil. Novela fantástica*. Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901.
- *Haz bien, sin mirar a quién. Novela social*. Guayaquil: Imprenta y litografía de El Comercio, 1910.
- Guerra Cáceres, Alejandro. “Apuntes biográficos sobre Joaquín Gallegos Lara”. En *Escritos literarios y políticos de Joaquín Gallegos Lara*. Colección Letras del Ecuador n.º 122, 5-91. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1995.
- Miguascha, Juan, ed. *Historia y región en el Ecuador. 1830-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.

- Mena, Claudio. “El ensayo y el periodismo en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador 4. Literatura de la república 1895-1925*, coordinado por Julio Pazos Barrera, 161-187. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2007.
- Ortega Caicedo, Alicia. *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Buenos Aires: Corregidor, 2017.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Manuel Gallegos Naranjo”. En *Diccionario biográfico del Ecuador*, tomo XIV, 262. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1997.
- Portais, Michel. “La población en el espacio ecuatoriano: evolución histórica”. En Daniel Delaunay, Juan B. León V. y Michel Portais. *Transición demográfica en el Ecuador*, 14-16. Quito: Centro Ecuatoriano de Investigación Geográfica, 1990.
- Rolando, Carlos A. *Las bellas letras en el Ecuador*. Guayaquil: Imprenta y Talleres Municipales, 1944.
- Mera, Juan León [pseudónimo Hermias]. *La santa guerra. Breves reflexiones sobre el estado religioso y social del siglo*. Quito: s.e., 1872.
- Rodríguez Albán, Martha. “Vigencia de *La novela ecuatoriana* de Ángel F. Rojas”. *Kipus. Revista Andina de Letras* 25 (Quito, I semestre 2009): 151-164.
- Rodríguez Pappé, Solange. “Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil. Estudio de tres novelas de literatura proyectiva: *Guayaquil, novela fantástica* de Manuel Gallegos Naranjo, *Río de sombras* de Jorge Velasco Mackenzie y *El libro flotante de Caytran Dôlphin* de Leonardo Valencia”. Tesis de grado para la Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2014.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Andrés Landázuri (Quito, 1981). Licenciado en Comunicación y Literatura por la PUCE (Ecuador) y Magíster en Filología Hispánica por la UNED (España). Ha publicado los libros *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra* (2011) y *Espejo, el ilustrado* (2011), además del poemario *El final de los días* (Buenos Aires, 2014). Actualmente es docente en la Universidad de las Artes y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la UASB (Ecuador).



1 / Guayaquil
II semestre 2018
ISSN 2631-2824

La irrealidad y nada más que la irrealidad: Breve muestra del nuevo relato fantástico ecuatoriano

79

Solange Rodríguez Pappe

La historia de la literatura de un país es también la historia de su imaginación. Estando ya bastante adentrados en el siglo XXI, donde pareciera que el desarrollo de las ciencias, con su racionalidad, tiene bajo control las preocupaciones humanas, los narradores de esta selección han preferido inspeccionar intersticios donde pueden adivinarse las formas inquietantes de lo fantástico y han escrito sobre ellas, subvirtiendo aquella idea extendida de que en Ecuador —y en toda América Latina—, sus au-

tores aún no han podido desprenderse de la marca de una literatura sentenciada a representar fielmente la realidad ya que aún continúa comprometida con la denuncia social.

¿Qué ha motivado a la literatura nacional actual aceptar con un renovado entusiasmo las historias fantásticas? Una explicación puede ser el debilitamiento progresivo de la fuerza de la realidad como parámetro determinante para comprender el mundo. La premisa que gobernó la influyente obra del grupo Guayaquil: «la realidad y nada más que la realidad» y que condujo los temas de escritura del Ecuador durante varias décadas buscó crear textos a manera de instrumento de combate que resultaran implacables y demoledores. Este movimiento, al mostrar la realidad, lo terrible, lo descorazonador, lo inequitativo de esa realidad, deseaba conmocionar y mover a la acción. Querían crear una literatura de contenido que se subleva y protestara, buscando un cambio de conciencia.

80

Décadas después, comprendemos que hacer literatura, más que seguir un paradigma ideológico, es elegir un discurso en cuestionamiento permanente donde nuevos lenguajes van a añadirse a los antiguos y los centros que ordenaban el mundo narrativo: nación, identidad, géneros, etc.... se han movilizó junto con el resto de verdades universales.

David Roas en el libro *Tras los límites de lo real* (2011), explica que lo que entendemos actualmente como realidad pone en evidencia un entramado tan ficticio como lo es el universo literario. La realidad (de cualquier narración) es vista como una construcción virtual, un simulacro autorreferencial que suplanta o simula la realidad. La realidad escrita no requiere de ningún otro punto de referencia que de su propia tierra de estructura y de lenguaje. Ya no necesita tomar como base al mundo como si se tratara de un espejo, el texto se basta solo.

Teniendo en cuenta este concepto, el nuevo cuento fantástico ecuatoriano se alimenta principalmente de vertientes temáticas tomadas del registro cultural

universal —y que los autores reinventan desde sus propios códigos—. Lo narradores que he elegido para este muestrario, siguen entendiendo lo fantástico tanto como aquel contacto ambiguo con lo sobrenatural y lo inexplicable, como también un ejercicio intertextual propio de lo posmoderno, que dialoga con otros referentes sociales como el cine de terror de categoría B, las series de televisión, la música y la internet.

Los autores de esta muestra tienen en común que han publicado sus textos a lo largo de la última década y son jóvenes exponentes de lo que podríamos llamar con ambición «el nuevo cuento ecuatoriano». Convive con la tradición, pero a la vez se desentienden de ella: la parodian y la engullen con avidez hasta devolverla transformada. Los seis han empezado incursionar en el relato corto hace apenas una década (a la actualidad poseen varios tomos de narraciones) y Renata Duque, cuya historia «Después», es la última de esta selección, luego de su incursión en la antología *Utópica penumbra* (2014) se ha dedicado al cine y la publicidad. Ha dejado por ahora la literatura, pero sigue imaginando.

81

El retorno del doble

Jorge Luis Borges en la conferencia *La literatura fantástica*, pronunciada en 1967, donde aborda los posibles temas de interés para quienes practican la escritura de la imaginación, menciona entre otros asuntos utilizados a manera de tópicos comunes a las realidades alternas, la invisibilidad, las transformaciones, las confusiones oníricas, etc...como procedimientos para lograr inestabilidad en la percepción de lo real. Uno de esos temas sobre los que repasa Borges es el de los dobles. En los cuentos elegidos para esta selección, personajes que experimentan dualidades se encuentra en los relatos «Espejos» (2017), de Francisco Oliva, y «Armario» (2017), de Jorge Luis Cáceres, pero con planteamientos diferentes con respecto a la estrategia empleadas para escribir sobre la duplicidad.

El cuento «Espejos» relata la historia de un hombre que súbitamente se topa con otro muy parecido a sí mismo y va, poco a poco, asechándolo hasta presenciar su muerte, dialogando así con el tema, del doppelgänger y de la suplantación de identidad. La palabra doppelgänger, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, en el ensayo *Alter Égo* (2008) quiere decir «el que camina al lado» y es exactamente lo que hace el personaje de Francisco Oliva; se vuelve la sombra del hombre que persigue, desapareciendo como presencia tangible en el relato para dar lugar a la contemplación del testigo que asecha. A las puertas del desenlace no se sabe dónde empiezan y terminan los bordes de esta relación.

«Armario», de Jorge Luis Cáceres juega con situaciones metaliterarias con respecto a la identidad de su narrador, quien encarna varios lugares comunes del mundo de las letras. La figura de Carlos Lujan, parecería ser una versión de Marcelo Chiriboga, el célebre escritor del Boom inventado por Carlos Fuentes y José Donoso. Carlos Lujan ha redactado una gran novela reconocida por la crítica internacional, llamada *Las horas ausentes*, una tetralogía que recuerda al *Ulyses*, de James Joyce, pero al igual que los *Bartleby* de Villa Matas, quienes experimentan una prolongada sequía en su escritura, se cree Lujan no ha esbozado ninguna palabra desde su primer y único éxito, por lo que se sospecha de que su obra sería el posible producto de un escritor fantasma. La figura del armario: entrar en él, salir de él, tiene un singular protagonismo en el final revelador, donde se descubre de dónde que proviene el verdadero talento de Lujan. Para Cáceres, en «Armario», la consagración de un escritor no sigue más que un juego de apariencias y de expectativas por cumplir.

Mujeres y monstruos, la misma cosa son

Lo monstruos también son un tema común en los cuentos fantásticos. Ana Casa en el prólogo del libro *Las mil*

caras del monstruo (2012) los define desde varios ángulos, uno de ellos tiene relación con lo desmedido y con lo terrorífico, siendo la encarnación de aquello innombrable que responden a ángulos atroces de la propia naturaleza humana. Las dos autoras seleccionadas para esta parte de la muestra Verónica Coello con «El Leviatán» (2017) y María Fernanda Ampuero con «Luto» (2018) esbozan en sus historias las relaciones poco convencionales que entablan mujeres con seres abominables donde el objetivo básico es su sobrevivencia luego de experiencias terribles. Sus protagonistas, después del contacto con lo monstruoso, se reconfiguran y salen fortalecidas volviéndose ellas mismas criaturas sobrecogedoras.

En «El Leviatán», de Verónica Coello, una viuda descorazonada va a vivir a una casa al pie del mar y cierto atardecer aparece ante ella Leviatán, la criatura bíblica que consta en el Antiguo Testamento como la encarnación de los poderes descontrolados de la perversión. Cuenta la leyenda que en un principio Dios creó a los Leviatán, uno macho y una hembra, pero que luego mató a la hembra porque si los leviatanes procreasen entonces su descendencia acabaría con el mundo; pero sucede que viuda y Leviatán simpatizan y se entienden a gritos mientras pasean sobre las olas y se prometen no hacerse daño. Para Coello, solo un monstruo puede estar a la altura de los demonios secretos de una mujer solitaria y ambos parecería estar a un paso de empezar una historia de amor bestial.

Para comprender toda la dimensión del cuento «Luto», de María Fernanda Ampuero, debemos saber que esta escritora puede golpear con contundencia y hacer mucho daño. Entre los límites del terror, el gore y el relato bíblico, Ampuero reescribe desde la mirada de Marta y María, las hermanas de Lázaro, una historia de poder y de abuso en un tiempo impreciso que bien podría ser la época actual o la era de Cristo. ¿Dónde reside lo fantástico en este cuento? Ensayamos dos lecturas. La primera tiene que ver con la mortificación hacia las mujeres que surge de la desmedida fuerza

masculina —tan brutal que roza lo increíble— donde el sexo es un látigo que controla, y la segunda viene de algo todavía más perverso, cuando ambas deben enfrentarse a lo abominable, algo que viene del más allá y que está tanto vivo como muerto.

El futuro que imaginamos terrible

Es una vieja controversia aquella que define los límites colindantes entre la literatura fantástica y la ciencia ficción bajo términos extravagantes como denominarlos prospectiva, novum, de posibilidades etc... pero para conciliar ambos conceptos es importante saber que ambas áreas parten de ejercicios de imaginación donde la base es, obvio, la realidad. Fernando Ángel Moreno en el texto *La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción* (2009), afirma que estas dos disciplinas tienen en común que dentro sus fábulas, el mundo, tal y como lo conocemos, es requerido como material para elaborar juegos especulativos. Suponiendo realidades alternas y otras dimensiones posibles, los textos «Perros de Chernobil», de Marcela Ribadeneira (2018), y «Después» (2014), de Renata Duque, traman encuentros con otras especies y fantasean un porvenir donde nuestra civilización estará sumida en el caos.

«Perros de Chernóbil», de Marcela Ribadeneira es una historia armada a base del fluir del discurso de varios narradores, de cuyas descripciones se pueden deducir torturas y brutales experimentos realizados por entes de naturaleza indistinguible; pero también se trata de una metáfora de lo ominosa de la condición humana que se descubre a sí misma como una plaga para el resto del universo, un arma biológica ideada por una mente maestra pensada para el exterminio cósmico. Ribadeneira imagina que la humanidad entera está siendo entrenada como una máquina que masacra, destroza y extermina lo que se le ponga delante, que ese es el destino que viene cumpliendo con éxito desde hace mucho.

En «Después», de Renata Duque, el fin del mundo ha llegado cono plagas y aguajes. Los puertos se han inundado y una pareja sobreviviente debe huir hacia las montañas. En el camino, mientras su relación se consolida, deben endurecerse para hacerles enfrente a los infestados y a los sobrevivientes. El poder del texto de Duque reside en las omisiones y en las sutilezas que nos muestran más intimidad que horror en medio de una situación tan desmesurada que los dejan a ambos sin palabras.

¿Qué nos dice a los lectores y los investigadores todas estas variedades del cuento fantástico ecuatoriano? La realidad, tal como se entendía hace más de setenta años, no es ya nuestra realidad y la literatura asume el compromiso de idear un mundo sin paradigmas, únicamente dentro de los límites del lenguaje, así sean estos cosmos delirantes o contestatarios; rebeldes o mansos. La literatura siempre ha sido más que literatura, ha sido un arma cargada de posibilidades.

Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976). Licenciada en Comunicación Social y Periodismo por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Magister en Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana. Premio Joaquín Gallegos Lara de Cuento, 2010 con Balas perdidas. Escritora con siete libros de relatos en su trayectoria. Sus intereses rondan temas relacionados con la literatura de la imaginación y la ciencia ficción. Dese el 2015 integra el departamento de literatura de la Universidad de las Artes, del que es su subdirectora.

Espejos

Francisco Oliva

No hay realidad más cierta que la de los espejos. Ellos jamás mienten. No somos más que su reflejo, la ilusión de ser. No nos vemos en ellos, ellos se ven en nosotros. Ellos existen, nosotros no.

La primera vez que lo vio, se vio. Era una noche en la que el frío alquilaba una estancia en lo más profundo de los huesos. Las calles estaban llenas de personas caminando muy juntas, como si de esa manera pudiesen sumar y compartir unos con otros el poco calor que aún quedaba dentro de sus abrigos. Lo siguió hasta la calle México. Era un vecindario sombrío, al cual la luz no llegaba ni de día. En él la oscuridad se había instalado de manera perpetua. Estaba rodeado de despoblados parques y de voces de niños que parecían surgir de los cimientos de las casas. Lo vio ingresar, casi con desdén, a un edificio de apartamentos revestido de ladrillos cohesionados con mierda de paloma.

Subió por la escalera del edificio de enfrente sólo para descubrir que desde la terraza del mismo podía divisar claramente su departamento. Luego de observarlo observar la noche desde el balcón, decidió irse. Esa noche se acostó temprano para madrugar y recorrer la ciudad para alcanzar a verse salir de su casa.

Con el tiempo no le era difícil seguirse de la casa a la universidad, a la oficina, al mercadito y de nuevo a la casa. Poco a poco se fue conociendo. Conoció a su esposa, una mujer de belleza antigua, rostro sufrido y pasos cortos. Conoció a su hijo, su vivo reflejo.

Una tarde, luego de la oficina, caminó con sus pasos hasta detenerse para comprar una botella de vino.

Luego fue al puerto a recibir a un amigo. Lo llevó a su casa, llegaron alrededor de las ocho. Allí su esposa los esperaba con una deliciosa cena.

A la mañana siguiente, no entendía por qué tenía tanta hambre a pesar de haber cenado tan bien.

Pronto supo que lo correcto era mudarse a la terraza. Así podría verse todo el tiempo. Escudriñar cada movimiento de su casa, cada encender o apagar del televisor, cada beso a su esposa, cada risa de su hijo. Se llenaba con su comida, respiraba con sus pulmones y cuando las luces se apagaban, dormía plácidamente con su sueño.

Cada mañana caminaba hasta su trabajo en el banco, se esperaba hasta la hora de almuerzo, se observaba comer en el restaurante de la esquina. Luego regresaba para esperarse a terminar su jornada e irse a casa.

Aquella tarde el sol se había ido de viaje. Una leve bruma azulada cubría el pálido cielo. El camino hacia el puerto fue más largo de lo normal. Era como si la ciudad se hubiese sumido en un extraño letargo vespertino. Los carros, las personas, incluso las aves se movilizaban como si estuviesen bajo el agua. Lenta, pausada, pesadamente. Se vio subir al barco y pararse cerca del andén de estribor.

Las personas no paraban de ingresar al barco; eran como hormigas entrando a su nido llevando consigo todo tipo de cosas: portafolios, ilusiones, libros, regalos para la tía... Parecía que todos los habitantes de la ciudad hubiesen decidido súbitamente viajar al mismo tiempo al otro lado de la bahía. Era un enredo total de pasos, voces y olores. Se observó apoyarse en uno de los barandales mientras las olas golpeaban firmemente el casco del barco, haciendo tambalear hasta la más firme de las voluntades. Se miró caminar con dificultad entre la multitud, siendo empujado por la prisa de cada cual. Era como si creyeran que mientras más fuerte se empujasen unos a otros, mayor impulso le darían al barco para llegar a su destino. Se paró por primera vez junto a sí mismo. Se empujó un poco, como sin querer.

Entonces las olas martillaron el barco con inusitada potencia, mientras el viento mecía con fuerza la conciencia de todos. Una enorme ola levantó su cabeza en el cielo gris y cayó imponente sobre la cubierta del barco. Fue como ver caer fichas de dominó, unos tras otros y con cierto orden los viajeros se mezclaron en un grito como de montaña rusa.

Se vio tambalear y tratar de asirse desesperadamente a algo. Trató de agarrarse a sí mismo. Por un instante sus dedos se tocaron, sus miradas se cruzaron y entre la sorpresa y la desesperación se vio caer por la borda directamente hacia las fauces del océano. Mientras caía en un viaje interminable, se vio agitar sus manos para hallar solamente el aire húmedo de aquella tarde extraña. Se vio luchar con todas sus fuerzas contra el definitivo abrazo del mar. Se vio hundirse y salir varias veces buscando una bocanada vital. Hasta que dejó de verse, hasta que solo quedaron la espuma de las olas y el aliento de la tormenta cubriendo el silencio.

88

Lo hallaron unos días después unido en un abrazo interminable con las arenas de la playa, enredado cariñosamente con algas color marrón. Tenía en su rostro la triste expresión del adiós.

Lo enterraron esa misma tarde. Se vio descender lentamente a su morada final mientras surgía en su corazón el firme deseo de abrazar a su esposa e hijo. Los miró con la triste frustración de saber con certeza que los difuntos no consuelan. Se quedó allí eternamente mirando su tumba mientras reflexionaba lo extraño que era estar vivo habiendo ya muerto.

Francisco Oliva. Quito, 1970. Director creativo publicitario desde 1996. Ganador de varios premios nacionales e internacionales de creatividad. Ha realizado diversos cursos de publicidad, redacción, creatividad y guion cinematográfico en Ecuador y en el extranjero. Fue tallerista del escritor Miguel Donoso Pareja. *La muerte es cuento* (2017), libro del que fue tomado este relato, es su primera publicación.

Armario

Jorge Luis Cáceres

El auditorio de la Universidad Católica estaba a reventar, incluso las gradas de acceso habían sido ocupadas por los estudiantes, quienes ansiosos esperaban la conferencia del novelista y profesor Carlos Lujan, a propósito de los diez años de la publicación de su primera novela, *Las horas ausentes*, con la cual ganó el premio Biblioteca Breve en 1999. Aunque en varias entrevistas realizadas al escritor se aclaraba que la novela en mención fue escrita en la ciudad de Barcelona, mientras el autor estudiaba un doctorado en Teoría de la literatura en la Universidad Pompeu Fabra, había estudiosos y críticos que argumentaban que dicha novela únicamente pudo haber sido escrita en Quito, debido a la atmósfera planteada en los cuatro capítulos de la obra. El colosal volumen que comprendía *Las horas ausentes* estaba compuesto de cuatro libros que fueron agrupados por la editorial en un solo tomo, por cuestiones de comercialización.

89

El primer capítulo o el primer libro, llamado *Cráneo y fuego*, según el crítico Alberto Cisneros de la Universidad Andina Simón Bolívar, es una reconstrucción mítica de la ciudad de Quito, sobretodo, de la arquitectura barroca y gótica del centro de la ciudad. En este libro Lujan centra su mayor ambición, no existen protagonistas y los personajes carecen de sensibilidad, siendo una especie de seres invisibles, carentes de toda humanidad, como si en verdad Lujan—con maestría— hubiera utilizado todos sus recursos literarios para hacer de la ciudad un personaje de carne y hueso, de cráneo y fuego.

En el segundo libro, *El pez espada*, aparece por primera vez un misterioso tatuador norteamericano, de mediana edad, que tiene su estudio en la población de

Capelo, en el Valle de los Chillos, y que fuma durante una hora, tiempo en el cual reflexiona sobre una mujer que aparecerá en el cuarto libro, revelando el secreto del tatuador. Lucía Sinclair, crítica del diario El Telégrafo ha definido a este libro como innovador y postmodernista, con influencia clara de escritores del Crack y de la generación posterior al McOndo; incluso ha llegado a decir que este libro de forma individual pudo ser precursor de la generación de David Foster Wallace y Jonathan Franzen (una opinión ligera si se toma en cuenta que La escoba del sistema de Foster Wallace fue publicada en 1987 y Ciudad veintisiete en 1988). Aunque la crítica de Sinclair es ambiciosa, quizá sobrepasa el espíritu del libro; el propio Lujan ha dicho que este libro o capítulo no se corresponde a ninguna generación y que su escritura fue un acto espontáneo, sin estructura, sin una guía literaria, casi como navegar a ciegas en un mar embravecido.

Lo cierto es que Lujan escribió los libros por separado y en varias ciudades donde estuvo de visita o por estudios. El día de la premiación, Lujan llevó a las oficinas de Seix Barral en Madrid catorce libretas tamaño A4 de color rojo donde —supuestamente— había escrito el libro ganador. Nadie nunca alcanzó a revisar realmente los encuadernados, pero eso engrandeció el mito de que Lujan escribía como lo hicieron los autores de Boom, a mano y luego mecanografiando sus textos para no perder los originales. El mito es propio de los escritores; a muchos los engrandece, a otros los condena a una sola vía de ingenio. Nadie pensaría que un autor escriba sus obras encerrado o confinado a un oscuro armario donde utiliza una mesita de madera ya casi desmantelada que cojea de una de sus patas. Ahí apretado, con las ideas bullendo en el cerebro y con los dedos pícaros saltando de una letra a otra, incontrolables.

Quizá Lujan no contó esta historia, la del armario, quizás es mejor pensar que los escritores escriben sus mejores obras en hoteles viejos y melancólicos, en lobbies a media luz y escuchando música ligera

como jazz, blues o de cabaret. Sería mejor pensar que un autor escribe mientras espera el abordaje en un aeropuerto que lo llevará a una Feria del Libro donde hablará del mismo proceso de escritura que lo trajo hacia ese preciso lugar. Eso sería sencillo, no habría trama en el engaño del escritor, que finge en cada momento. A Lujan le vino bien el premio, pudo —con un solo libro— dar el salto a gran escritor de su país, que se precia de tener una literatura menor. También le dieron una plaza como profesor en el Departamento de Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad Católica, la misma en donde diez años más tarde dictaría una charla sobre Las horas ausentes.

El tercer personaje más importante de los cuatro libros es Marina Kox, protagonista de Miel y gusanos, la tercera parte de Las horas ausentes y la mujer con la que sueña el misterioso tatuador del segundo libro mientras fuma marihuana en su estudio. Marina Kox es la encargada de llevar cinco fotografías a la casa del profesor Oliver Cadena. Durante los cincuenta subcapítulos que contiene el libro, Marina camina rumbo a la casa del profesor, atravesando las calles Amazonas, Mariscal Foch y Juan León Mera, hasta dar con una casa de ladrillo visto y verjas de hierro con incrustaciones de ángeles dorados en la Lizardo García. Toda la obra transcurre en el lapso de una hora, desde que Marina Kox sale de un estudio fotográfico en la calle Amazonas y Jorge Washington hasta que llega a la casa del profesor, toca a su puerta y este sale y la recibe con cariño. Sobre este libro, la crítica sostiene por unanimidad que se trata de una auténtica obra maestra, insuperable según el New York Times, que lo premió como mejor libro en lengua extranjera publicado en el 2000. Morthy Harris, crítico literario del semanario de arte y cultura New Yorker, dijo de este libro: «majestuoso, ambicioso, como leer Rayuela pero remasterizado». Una crítica que dejó muchos réditos para Lujan en cuanto a regalías y, también, a prestigio. Precisamente sería en el 2000 cuando Lujan dio inicio a una gira por Latinoamérica y por varios

estados de los Estados Unidos, dando conferencias respecto a su monumental obra, calificada como una de las más grandes novelas latinoamericanas, capaz de trascender fronteras.

Diez años después, frente a un auditorio aún lleno, Lujan prepara el primer capítulo de su tan esperada segunda novela, todavía intitulada. Un silencio de diez años durante los cuales el hecho de que Lujan ya no publicara más llevó a pensar a los críticos y estudiosos en un fraude, incluso en una tomadura de pelo. Sus amigos íntimos dirían sobre este suceso que oscureció en parte la figura del escritor, que Lujan seguía escribiendo y que su producción era descomunal a pesar de la falta de publicaciones. La excusa que daba el autor cuando le preguntaban sobre este punto era que su nueva novela tenía que ser una obra superior en todo sentido a *Las horas ausentes* o una anti *Las horas ausentes*. Lujan no podía darse el lujo de repetirse y, agotados todos los temas, los recursos, las formas y demás, se sentía atormentado hasta volverse un ser hermético que apenas salía de su casa para dictar sus cátedras de Teoría Literaria y Novela Latinoamericana. En esos años, Lujan se excusó de dictar conferencias, no acudió a ninguna Feria del Libro ni otorgó entrevistas. Apenas si cruzó unas líneas con Morthy Harris, quien lo visitó para sacarlo de su oscuridad y publicar un largo artículo que salió el 9 de diciembre del 2006, bajo el título «El oscuro armario de Carlos Lujan, el brillante novelista latinoamericano», publicado originalmente en inglés y traducido por Concha Martínez para el suplemento cultural *Babelia* del diario *El País* del 14 de diciembre del mismo año. Más tarde, en el año 2007, dicho artículo daría pie a una tesis de maestría, la primera —a pesar de la importancia de Lujan en las letras ecuatorianas—, que analizaba a profundidad sus juegos narrativos en *La esfinge* y *el armario*, el cuarto y último libro de *Las horas ausentes*. Luisa Frey, una profesora de colegio que más tarde sería considerada como una de las autoridades en la novelística de Lujan, sería quien,

bajo el título *El hermetismo como recurso narrativo: el caso de La esfinge y el armario*, daría pie a un nuevo mito sobre el autor y la escritura de su famosa novela. El armario nuevamente aparece como figura de opresión que, en lugar de ejercer su potencia negativa sobre el autor, la termina por amplificar al reducir el espacio de trabajo del escritor; en el caso de Lujan, se dice que escribió su monumental obra encerrado en un armario que fungía de estudio durante cuatro meses, en plan asceta. Esta teoría derivó en otro mito, donde sería un escritor fantasma quien realmente escribió las obras firmadas por Lujan. Muchos reporteros intentaron ingresar en el antiguo departamento de la Av. 6 de Diciembre y Granados (donde, según la leyenda, Lujan escribió su famosa novela), para verificar el armario y quizás encontrar al escritor fantasma, pero todos los intentos fueron en vano, pues el celo de Lujan hacia su privacidad era estricto y su círculo de amistades reducido. Pero algo de verdad habría en este mito, pues Lujan solo podía escribir en su antiguo departamento, era una especie de ritual, algo muy de escritores que necesitan sus cábalas a la hora de escribir. Su exesposa calificaba esta actitud de ridícula. «Escribir en un departamento vacío es una locura», decía, «habiendo un precioso estudio con vista a Guápulo y a Cumbayá». Otros amigos de su círculo decían que más de una vez intentaron presionar al autor de *Las horas ausentes* para que los llevase a su lugar especial, pero nunca pudieron doblegar su voluntad, solo lograron que se enfureciera y se pusiera aún más raro. Si en verdad escondía a un escritor fantasma, lo hacía bien y con celo.

Lo cierto de esta historia es que el armario sí existe. Lujan en persona lo confirmó en una entrevista que Radio Televisión Española le hiciera en Madrid, en el año 2010, a propósito de los diez años de la publicación de su novela y de la concesión del premio. Lo único no confirmado es si el autor escribió encerrado o no en la estrechez de su armario. En esa misma entrevista, dijo que estaba escribiendo una nueva novela

y que su primer capítulo estaba terminado, aunque sin título aparente, y lo sabré yo, que con las piernas recogidas y presionadas contra la tabla de la vieja mesita escribo el segundo capítulo de la novela, mientras el famoso novelista lee las primeras páginas, se regodea en su recuperado éxito y conversa con el público (en su mayoría joven) sobre entretenidas anécdotas de sus numerosos viajes por el mundo, sobre sus entrevistas y –sobre todo y a pesar de todo–sobre el mítico armario de fondo blanco y puerta de metal.

Jorge Luis Cáceres. Quito, 1982. Abogado y Criminólogo por la Universidad Autónoma de Barcelona y Master en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Católica del Ecuador. Ha escrito los libros de cuentos: *Desde las sombras* (2007), *La flor del frío* (2009), *Aquellos extraños días en los que brillo* (2011), *Las moscas y otros cuentos* (2017), con el cual obtuvo el premio nacional de literatura Joaquín Gallegos Lara, y la novela *Los diarios ficticios de Martín Gómez* (2017). Como antólogo publicó *No entren al 1408*, que cuenta con siete ediciones (Quito, 2013, 2016; México D.F., 2014; Buenos Aires, 2016; Santiago, 2017; Madrid, 2017 y Lima, 2018). Fue elegido por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2012, como uno de los 35 autores destacados por «Latinoamérica Viva».

El Leviatán

Verónica Coello

«Mira, solo hay un medio para matar a los monstruos; aceparlos».

Julio Cortázar, Los reyes.

Lo estoy esperando como siempre. De pie, al filo de la cornisa de roca. El mar golpea fuerte y la espuma moja mis pies. El sonido de mar me relaja, cierro los ojos y disfruto la brisa, pero siento su presencia, está próximo a llegar. Es la hora.

Hace algunos años quedé viuda y deseaba morir. El dolor me estaba consumiendo. El vacío interior es peor que el físico. Los espacios se volvieron insoportables, el aire me aplastaba y abandoné la ciudad para refugiarme en un pueblo alejado del ruido del mundo.

Compré una casa pequeña sobre una gran roca con vista al mar desde todas las ventanas. Una tarde presa de mi tristeza empecé a caminar y bajar un poco por el peñasco hasta llegar a una cornisa donde rompen las olas y todo se llena de espuma; entonces fue cuando vi el mar agitarse de una manera extraña. No eran olas, pero algo se acercaba. No lograba entender qué era porque en la superficie no se veía más que una línea enorme abultada que avanzaba hacia mí. De repente desde el agua vi salir un Leviatán gigante, ese monstruo marino que había conocido a través de las leyendas estaba frente a mí, mostrándome sus colmillos mientras bramaba y se acercaba, me abrió sus fauces hasta casi tragarme, pero no lo hacía. Me dejaba ver su interior lleno de peces muertos y algas. Expelía un olor nauseabundo. De pronto, se retiraba un poco para mirarme y yo también lo miraba.

Luego de la pérdida de mi marido, la muerte no me asustaba, si me iba a llevar, que me llevara de

una vez, pero que no tratara de atemorizarme. Yo no le temía y creo que lo entendió. Puso su enorme cara frente a la mía, me olfateó y yo no me moví. Volvió a gruñir y yo le grité en respuesta. Le grité mucho y enseñé mis dientes, furiosa también. Sus ojos amarillos gigantes se incrustaron en los míos.

Tiene la apariencia de un dragón con una trompa un poco alargada, grandes cuernos sobre su cabeza y pequeñas aletas donde nosotros tenemos las orejas. Estuvimos un largo tiempo sólo mirándonos y resoplando hasta que de repente bajó la trompa hasta la altura de mis pies. Temí un poco, pero estaba en un punto donde no podía ni quería regresar. Levanté un pie y me sujeté de su frente y con el otro pie tomé impulso hasta alcanzar un cuerno y poder llegar hasta su cabeza. Una vez allí, me puse a horcajadas sobre él mientras sujetaba bien sus cuernos y el Leviatán empezó a levantarse y girar. Ese fue el único momento que sentí miedo. Él giro en dirección a mar abierto y sin sumergirme del todo nadó a gran velocidad. Tenía mis piernas pegadas lo más fuerte que podía a su escamosa piel y abrazaba el cuerno para no caer. Hubo momentos que se sumergió tanto que pensé que quería ahogarme, pero cuando sentía que me estaba aflojando subía a la superficie. Pasamos la noche entera así. Juntos. Cuando llegaron los primeros rayos del sol que pintaron de dorado el cielo y las aves empezaron a volar, él comenzó a hacer un ruido que parecía un silbido, como si estuviese cantando y lo abracé. Lo abracé durante un largo rato. Giró nuevamente y me regresó a la cornisa. Desde ese día hasta hoy vengo todas las tardes a su encuentro y paso mis noches junto a él. Ahora ya no brama cuando me ve. Nos miramos en silencio, él baja su trompa y yo acaricio sus escamas. A veces trae heridas, las beso con cariño y pego mi rostro a su cara mojada y áspera. No nos tenemos miedo. No nos lastimamos.

Verónica Coello. Guayaquil, 1976. Licenciada en Comunicación Social y Máster en Comunicación e Identidad Corporativa de la Universidad de la Rioja. Ha trabajado en televisión y radio. Es columnista desde hace tres años de diario *El Universo* y lo fue de la revista *Hogar*. Docente de Lengua y literatura. Empezó su carrera literaria como miembro del club de lectura de *La Casa morada* y en los talleres de escritura de Solange Rodríguez. *La cena* (2017), de la que fue tomado este relato, es su primer libro de cuentos.

Luto

María Fernanda Ampuero

98

Por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa e hizo sentar a su hermana, limpia, vestida de lino blanco y ungida con aceites perfumados, a su diestra. Trajo más vino antes de que se acabara el botijo anterior y, sin decir las oraciones, se devoró el pollo, las patas gordas del pollo con su corteza crujiente, acaramelada, sabrosa, que nunca jamás habían sido para ella. Miró a María que parecía una bárbara arrasando con los colmillos pechuga, muslos, rabadilla, y le entró risa floja. La risa del vino y de la libertad. La risa que nada más puede salir de una cabecera de la mesa y de comer la dorada gordura del pollo y de ver a la hermosa María: la boca y las manos sucias y con esas mismas manos grasientas agarrar la copa para beber una gran buchada de vino con la boca llena. Vino. Par de libertinas. Tuvo ganas de decirle a María míranos, míranos, qué poco nosotras, tan llenas de goce, hoy que deberíamos guardar un luto tieso, hoy que la casa debería estar cubierta de lien-cillo negro. Nos quedamos solas, hermana mía, más que solas: sin un hombre en casa, y tendríamos que estar tiritando como cachorros de perra muerta.

Pero nada dijo. Le sonrió. Y María le devolvió la sonrisa con los dientes cubiertos de trocitos de carne oscura. Se saciaron y siguieron comiendo nada más por ver qué pasaba y ya con los vientres inflados salieron al patio abrazadas por las caderas. La noche estaba estrellada. Las bestias dormían, también la servidumbre. Dormía el mundo entero un sueño ronco, intoxicado. Había comida, había agua, había tierra, había techo. Marta casi pudo olfatear en el aire el mar de las vacaciones, cuando los padres vivían, cuando él no era él, sino uno más: tres niños corriendo

por la playa y regresando a cada rato, mira mamá una concha, mira papá un cangrejo. Tiempos buenos, sí, el aire olía a días buenos cuando papá no volvía agrio y azotaba a todo el que se ponía por su camino con una vara de cuero delgadita que abría la piel en silencio, como si nada, hasta que salía la sangre como una sorpresa roja y el dolor agujijoneaba. Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla. Ese papá los convertía en otras personas, en otra familia. Tal vez ni siquiera habría que usar esa palabra sagrada: familia. Los días de papá hediondo, fermentado, ellos se metían debajo de la cama y mamá gritaba y a veces él cambiaba la vara por el látigo y ese sí que avisaba que venía el dolor con un tchas, tchas, tchas en el aire.

Marta abrazó más a su hermana María, ahora frente a frente, ahora mirándola a su cara de niñita envejecida, tan bella, sin embargo, con esos ojos raros, verdes, tan turbadores. Le enjugó las lágrimas con los labios y le dijo que la quería y le dijo también que la perdonara. María sabía a qué se refería. Entonces María, llena de vino y de pollo y de noche libérrima, se quitó el vestido y cerró los ojos y se abrió de brazos para que su hermana la viera entera, desnuda, en cruz. Para que viera lo que es capaz de hacer la gente cuando nada la detiene. Para que entendiera en los tajos en la piel que ante la indefensión triunfa siempre la crueldad. Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perenne, alguien le produjo un aborto a patadas, alguien, nadie, hizo nada durante esos días que quedó inconsciente y las ratas, con sus dientecitos empeñosos, comenzaron a comérsela por las mejillas, por la nariz, alguien, seguramente su hermano, le dejó

la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas.

E infecciones, llagas, podredumbre, sangre, fracturas, anemias, males venéreos, pústulas, dolor.

Marta se arrodilló ante su hermana. Elevó sus brazos abiertos hacia ella y le susurró diez, treinta, cien veces, nunca más, nunca más, nunca más. Y se arrepintió de estar lozana, de estar virgen, de estar viva. Y lloró y escupió en el suelo y maldijo al hermano. Maldijo la tumba del hermano y su maldito nombre y su maldita verga y su maldito cuerpo que ya estaría empezando a pudrirse. Y abrazada a las rodillas flacas, llenas de apostillas, de su hermana dijo:

—No tengo otro dios que tú, María.

Entonces la puerta trasera se cerró de un golpe y dieron un grito. Carajo, el viento. María se vistió y entraron a la casa, de repente inhóspita y helada como una cueva. Al acercar la vela a la mesa, se dieron cuenta de que esa especie de corteza sobre los restos del pollo eran decenas de cucarachas grandes de color tostado que empezaron a correr por la mesa haciendo un ruido crujiente de hojas secas. Las dos gritaron como si hubieran visto un aparecido. Marta dijo que, en esos casos, y sólo en esos casos, es cuando se necesita un hombre en la casa y María, que estaba subida a una silla y con las faldas arrebujaadas hasta la cintura, empezó a reírse como una posesa y a responder que no, que prefería a las cucarachas, todas las del mundo, a tener a un hombre en casa. Entonces saltó con los dos pies desnudos al suelo y cayó, precisa, un pie sobre cada una, sobre dos cucarachas que se destaparon como una cajita y soltaron un jugo blanquinoso. Marta le decía que se callara, que las iban a escuchar, pero también se reía de que una estupidez como esa las hubiera hecho gritar así y de que su hermana no llevara ropa interior en mitad del comedor y de que no necesitaban a un hombre, menos a ese hombre y, mientras tanto, no paraba de mover las piernas y de sacudirse el vestido por si a algún bicho se le ocurriera trepársele y parecía que estuviera bailando y si alguien

las hubiera visto: la una desnuda de cintura para abajo, pura risa, matando cucarachas y la otra bailando como una cualquiera, nunca hubiera pensado que hace apenas cuatro días, cuatro, un hermano, el único hermano, se les murió a esas dos mujeres.

Pero así era.

Llevaba tiempo enfermo, decían que era algún mal que se había traído del desierto. Que se había traído de alguna mujer del desierto, pensaba María, pero jamás lo comentó con su hermana ni con nadie. Ella había visto cosas así: hombres sanos al pie de la tumba en cuestión de meses, con las vergüenzas negras, quemadas como la paja del arroz y delirando sobre el demonio o el sabor dulcísimo de los dátiles de alguna tierra que no existe. María estaba segura de que su hermano había muerto de pecado, pero ¿quién lo creería? Ella era la que arrastraba esa carga, no su hermano, sí, claro, su perfecto hermano: limpio como las aguas del cielo. María era memoriosa. Recordaba el día en el que su hermano la echó de la casa principal y la puso a dormir más allá de los esclavos y de las cuadras, en un establo oscuro, apenas cubierto. Su hermana puta no merecía dormir en lino ni en seda bordada como Marta, la hermana buena, la hermana mística. La puta merecía dormir entre ratas y sobre jergones hediondos. La puta, aliada del maligno, se tocaba entre las piernas y gemía. En eso consistía ser puta: en gustar del gusto. Una vez la vio. Entró a la habitación y encontró a María con la mano entre las piernas. En esta casa no va a haber putas, dijo. Eso fue todo. Esa noche la ató a un abrevadero y bajo las estrellas preciosas le partió la cara a patadas. Cuando Marta salió a pedir piedad, él levantó la mano y le dijo que si daba un paso más la mataría. Te haré lo mismo, le dijo, pero además te mataré. Quien defienda a una puta es una puta, le gritó. Y entonces Marta se quedó arrodillada sobre el polvo del patio viendo a su hermano romper a su hermanita a golpes.

Ahora estaban las dos solas. Marta se había pasado a la habitación del hermano y la suya, exquisita,

había quedado para María. Ahora era tiempo de mimarla, de adorarla, de glorificarla. Allá en ese establo la habían violado, a ella, que era virgen, todos los esclavos, incluso los que hasta la semana anterior le decían niña María. Por ahí desfilaban los hombres, jóvenes y ancianos. Allí, sobre ella, nacía y moría la sexualidad del pueblo. Allí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios, que era querido amigo de aquel, el más santo de los santos, ese que cuando venía a casa levantaba una actividad torrencial y al que María lavaba los pies polvorientos y callosos con perfumes exóticos, divinos, suyos.

Marta lo sabía porque más de una noche lo había seguido y lo había observado todo con los ojos templados de terror. Y después, cuando los cerraba, volvía a verlos otra vez y otra vez y otra vez. Hermano sobre hermana. María como un cuerpo muerto, los ojos cerrados, moviéndose con la inercia del impulso, como un blanco cadáver —una mosca salvaje siempre recorriéndole la boca, los ojos, las fosas nasales— todavía manchado de sangre y él, él mirando para todos lados como un delincuente, caminando bajo la luna de vuelta a la casa mayor, con la verga manchada de esa misma sangre. ¿Tendría la regla María? ¿O es que estaba tan devastada por dentro que ya no había carne sino hemorragia? Ni el cielo ni la tierra volverían a ser iguales. Hermano sobre hermana, como en lo más profundo de las tinieblas.

Eso pasó muchas, muchas, muchas noches.

El catre donde yacía su hermana —casi muerta, apenas viva— era un muladar de excreciones donde los bichos proliferaban y que, para algunos hombres, aunque gratis, aunque fácil, ya resultaba demasiado repulsivo. Un cuerpo putrefacto, desagradable, pestilente. María, la dulce y hermosísima María, la de los ojos como gemas de montañas remotas, hija del mar y del desierto, resultaba ahora asquerosa para el más mugriento de los forasteros. A veces, alguien muy

urgido le tiraba un balde de agua por encima y así, mojada, se cuidaba de no tocarla demasiado mientras la penetraba rápido, con violencia, como a una cabra.

Marta no podía cuidar a su hermana. Las paredes tenían ojos y bocas y lenguas parecidas a las de las serpientes. Se lo dirían a él inmediatamente y él le haría lo mismo: pondría a las dos, una al lado de la otra, en el mismo catre, en el mismo infierno. Podía dar una moneda a alguna sirvienta para que llevara un cubo de agua y una esponja y lavara el cuerpo amoratado, gris y sanguinolento de su hermana, pero no era seguro que lo hiciera. Había que tener fe. Fe en la sirvienta. Fe en el esclavo que le llevaría un trozo de pescado y leche y pan. Fe en el guarda que impediría, también por monedas, que siguieran usándola todos los hombres del pueblo. Al menos durante esos días del mes. Al menos durante las fechas santas. Al menos hoy. Fe en el niño que le daría una nota que dijera aguanta, nos iremos de aquí las dos. Pero nada más fe, el más enclenque de los sentimientos. La fe no sirvió, por ejemplo, cuando los visitó el amigo del hermano, el más santo de los santos, y preguntó por María y sus ojos de piedra rara y hubo excusas y volvió a preguntar por María y sus ojos de un verde de otro mundo y el hermano no pudo hacer más que llevarlo al establo inmundo donde la tenía tirada, medio desnuda y manchada de toda excreción, abierta, en una postura más infame que la de un animal destazado y aquel hombre, santísimo de toda santidad, empezó a llorar y a gritar y a preguntar y a agitar al hermano como diciendo nadie podrá perdonarte por lo que aquí hiciste, suéltala ahora mismo, estúpido sádico maldito loco. Pero el hermano nada más dijo ella es pecadora, señor, ella es la más pecadora de las mujeres. Yo la he visto. Goza del pecado carnal, señor. No me lo han dicho. Tuve la desdicha de presenciarlo, señor, es repugnante. Y si la suelto, señor, entonces las otras creerán que eso se puede sin consecuencias, que se puede ser así y no.

Y entonces el hombre, al que María había lavado los pies con su propio pelo, se puso de rodillas,

rezó por ella un rato, unos minutos, y entró a la casa a cenar y a beber con los muchachos. Cuando se iba, después de abrazarlo, dijo al hermano: deberías soltarla. La voz sonaba llorosa, tal vez borracha. Y el hermano moviendo mucho la cabeza, mirando hacia abajo, dijo que sí, señor, se hará tu voluntad. Marta salió a su encuentro, se puso de rodillas: por favor. Es la casa de tu hermano, le contestó el santo a Marta, y no puedo imponerme a él, el respeto a un hombre se demuestra en el respeto a su casa, pero ya le he dicho que debe soltarla y rezaré porque así se haga. Debes tener fe, le dijo a Marta, fe, Marta, fe, antes de desaparecer en el desierto.

A Marta esa palabra ya le sabía a mierda en la lengua.

Y María siguió en el establo.

Cuando el hermano enfermó, Marta, a la que todos alababan su entrega, su disponibilidad, sus habilidades, sus guisos, sus ternuras, sus infusiones, se volcó a cuidarlo. Lo alimentaba, limpiaba, medicaba e incluso aplicaba ungüento blanco en sus partes privadas en carne viva. Todo aquello que un observador hubiese podido confundir con cariño, era realizado con un odio profundo. Ante el ojo ajeno, Marta era pura delicadeza, pero a solas lo alimentaba con caldos fríos, gelatinosos, siempre con algo de estiércol fresco, arena o gusanos que recogía en los patios y que metía, cuidándose de que la vean, en una cajita. El momento de la limpieza que realizaba al cuerpo del hermano, que se había convertido en una sola llaga púrpura, sanguinolenta y llena de pus, empezaba siendo tierna, con agua tibia, aceite de coco y esponja marina y, de pronto, sin aviso, sin cambios en la respiración, se volvía feroz. Marta cambiaba la esponja de mar por lana de acero y arrastraba los brazos arriba y abajo como se lija la madera. Finalizaba su pulimento con alcohol de quemar. Era imaginativa, tanto vertía cera caliente en las heridas como alcanfor, ortiga o limón. Después salía de la habitación y se quedaba sentada en una silla al pie de la puerta, con sus manos cruzadas

sobre el regazo, piadosas, y los ojos muy cerrados, mientras dentro su hermano se retorció de dolor y hacía ruidos espantosos, sordos, porque ya no podía gritar: la enfermedad le había arrebatado la lengua y en su lugar le había dejado una especie de papilla rosa que se movía dentro de la boca desdentada con algo de monstruoso y de lascivo.

Cualquiera que hubiera visto a Marta hubiese creído que rezaba por la mejoría de su hermano enfermo, pero estaba rezando porque muriera lento, con el mayor dolor posible.

Un día el hombre murió. No fue fácil ni fue rápido, los estertores horrorosos duraron horas. Estaba sediento y nadie le dio de beber. Marta cerró puertas y ventanas y, como si fuera un espectáculo, se sentó a verlo morir. Lo dejó agonizar en soledad, a pesar de que el hermano estiraba su mano esquelética hacia ella, tal vez pidiendo compañía, contacto. Que pusiera una mano viva, como poner un pajarito, sobre su mano casi muerta, que enjugara sus sudores y que vertiera sobre su frente al menos un par de lágrimas, dos diamantes pequeños, para dárselas a lo que sea que estuviera del otro lado de la muerte. Los agónicos gimen, se agitan, lloran: temen a que todo lo que se ha dicho sobre el cielo y el infierno sea mentira. O que sea verdad.

Cuando el hombre al fin se quedó inmóvil, la boca desencajada y los ojos muy abiertos, como si le hubieran contado algo graciosísimo, Marta se levantó muy despacio, abrió la puerta, recorrió los salones, salió al patio y con toda la teatralidad del mundo se tiró al suelo y chilló y chilló y chilló hasta que vinieron todos los vecinos. Se tapaba la cara con las manos, no había llanto. Estaba iluminada como un astro. María escuchó el grito y el corazón se le paralizó. Luego cerró los ojos, infestados de lagañas, y los volvió a abrir muy despacio como un recién nacido. Y como un recién nacido empezó a berrear llamando a su hermana.

A los cuatro días, cuatro, apareció por el pue-

blo el amigo, el santo hombre, y entonces Marta tuvo que fingir, decir no, no, no, y llorar su llanto sin lágrimas por el hermano muerto. Si hubieras estado aquí, le dijo porque no se le ocurrió otra cosa. Si hubieras estado aquí. Pero sabía que esas palabras eran tan ridículas como un pésame, como una plegaria. Lo que fue, fue. Lo que es, es. Entonces el amigo, el santo hombre, pidió que lo llevaran al sepulcro y ahí lo dejaron, de rodillas, llamando al muerto como se llama a alguien desde el portal de su casa, como si al otro lado de la piedra quedara todavía alguna vida para escuchar.

Marta se encogió de hombros ante semejante insensatez y volvió a su casa, a la fiesta de su hermana libre, a la vida.

Esa noche, mientras Marta y María cenaban cordero, un golpe en la puerta las sobresaltó. Debe ser el viento. El viento en esta época, tan terrible. Siguieron comiendo hasta que Marta y María al escuchar el gemido de la puerta levantaron la cabeza y vieron que cedía a la presión de una mano. Se abría.

Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada.

María Fernanda Ampuero. Guayaquil, 1976. Periodista y escritora. Ha publicado los libros de crónicas *Lo que aprendí en la peluquería* (2011), *Permiso de residencia* (2013); y *Pelea de Gallos* (cuentos, 2018), que va por la segunda edición y fue uno de los libros más vendidos de la Feria del Libro de Madrid. Ganó el premio «Hijos de Mary Shelley» (España, 2015) con «¿Quién dicen los hombres que soy yo?», y el premio «Cosecha Eñe» (España, 2016) con «Nam». Seleccionada en 2012 entre «Los cien latinos más influyentes de Madrid», en donde reside desde 2005.

Perros de Chernóbil

Marcela Ribadeneira

*«Is there anything more frightening than people?»
Svetlana Alexievich, Voices from Chernobyl.*

«Mi nombre es Legión, porque somos muchos».
Marcos, 5:9

plaga 1

1. f. Aparición masiva y repentina de seres vivos de la misma especie que causan graves daños a poblaciones animales o vegetales, como, respectivamente, la peste bubónica y la filoxera.

Persona 1

Mi sangre era un líquido volátil y veloz, un líquido voraz. Y yo era un envase, un globo al que le inyectaban ese suero sin importar que la piel se le rasgara. Un bosque subcutáneo de capilares rotos salpicaba mi piel. Persona-esponja, persona-recipientes. La sonda entraba por mi nariz. Grité y temblé cuando la empujaron adentro por primera vez, cuando irrumpió con su textura de alga y de músculo y se abrió espacio. Cuando reptó, rasgó y partió. Faringe. Esófago. Estómago. Dejaban de empujar al alcanzar el estómago. Entonces mis órganos se calentaban y la camilla en la que me tenían inmovilizada empezaba a descargar electricidad por todo mi cuerpo. En realidad, no era una camilla. Ni siquiera era algo sólido. Era un colchón flotante de estática, de avispa, de clavos invisibles. Da igual. No pretendo que con mis descripciones se haga un identikit de ellos o de su tecnología. Seis mangueras se desprendían de aquella cosa. Yo solo podía ver las que perforaban mis antebrazos. Eran dos anguilas gordas que se zambullían en mis venas y vomitaban suero hir-

viendo a borbotes. Había un par más enchufadas a ambos lados de mi cuello y otro par a mis pantorrillas. Camilla y suero parecían estar hechos del mismo material. Electricidad sublimada, gas de agujas, vapor de antimateria. Puedo seguir elucubrando sin problema. Nada de lo que yo o ustedes puedan imaginar se acercará a la realidad. Somos microorganismos cultivados por ellos. Predecir sus intenciones sería como resolver ecuaciones con un ábaco. Somos microorganismos y todo el maldito planeta es su placa de Petri.

Persona 2

Verificaban si nuestro ADN estaba listo, si ya había recopilado toda la información evolutiva necesaria para que pudiéramos sobrevivir en el planeta en el que decidieran soltarnos. Es difícil saber si la Tierra fue un objetivo a destruir o si fue la incubadora, el lugar de origen, el invernadero donde ellos hicieron florecer su arma biológica: nosotros. Me lo pregunté muchas veces y lo conversé con los otros. Con los que no estaban apagados. Yo no era la única persona en el quirófano. La mía no era la única camilla. Éramos cientos. Más de cien perros de Chernóbil ahí. Juntos, solos, confundidos, destrozados físicamente por su maquinaria. Pero despiertos. A algunos no nos apagaban. Nunca supimos qué criterios usaban para tratarnos de manera distinta. Después de someternos al procedimiento estándar, de tomar muestras de la flora bacteriana de nuestro tracto digestivo y de lavarnos la sangre, nos despegaban de las camillas y quedábamos libres. Nos quedó claro que para ellos no éramos individuos, éramos células de un mismo tejido. De un tejido creado con un propósito claro. Dejarnos así, libres para deambular por lo que creo que eran algunos días, quizás tenía como objetivo analizar lo que hacíamos cuando había pequeñas concentraciones de nosotros en un ambiente estéril. No lo sé. Es lo único que puedo imaginar que tiene algo de sentido. Ellos no mostraban señas de entender nuestro lenguaje. El quirófano, que parecía un estudio fotográfico

enorme, un sinfín blanco que realmente no tenía fin, estaba lleno de personas de toda raza, que hablaban en varias lenguas, que se miraban con desesperación, con los ojos cargados de preguntas y de incredulidad, de terror. Y así pasaban algunos días. Los apagados se retorcían y sangraban sobre las camillas para luego entrar en un aparente coma. Nosotros recorríamos el quirófano, dábamos vueltas, llorábamos, rezábamos, pero cuando encontrábamos a otra persona que hablara el mismo idioma, creíamos encontrar el cielo. Compartir las emociones, el pánico por ejemplo, puede ser catártico. Pero compartir ideas, eso sí que es una forma de libertad.

Persona 3

Ella nos llamaba «perros de Chernóbil». Decía que si volvíamos a la Tierra nos harían análisis, quizás aún peores que lo que nos hicieron ellos. «Estamos llenos de su mierda», decía. «¿No sienten que su sangre tiene ahora vida propia?» «¿No la sienten recorrer cada palmo de sus venas como si fuera un ejército de hormigas que espera el momento justo para atacar?» Nastia hablaba en español, inglés y ruso, y estaba loca. Solo un loco podría aparentar tanta cordura en una situación como en la que estábamos. «Nadie querrá tocarnos si volvemos a la Tierra, nadie querrá estar cerca de nosotros. Nos llevarán a algún búnker y nos cortarán en pedacitos para analizarnos». Nastia era la única persona que se movía por el quirófano con una familiaridad envidiable, como si las camillas hechas de estática y las algas-sonda fueran la cosa más normal. Andaba semidesnuda. A pesar de que ellos nunca nos quitaron la ropa, varias prendas, dependiendo de su material, a veces se quemaban o se evaporaban después de entrar en contacto con las camillas. «Nadie puede tocar a los perros de Chernóbil, a los descendientes de los perritos que vivían ahí cuando hubo el accidente. Nadie puede tocarlos porque son radioactivos. Los pueden alimentar, pero ellos nunca van a conocer lo que es la caricia de un ser humano». Nastia es-

taba loca y sobreviviría. «¿Adivinan por qué no nos han apagado? Porque saben que no hablaremos». «Somos sus perros de Chernóbil. Nadie podrá tocarnos». «Si lo hacen esparciremos lo que sea que ahora tenemos en nuestra sangre». «¿No lo sienten?» «Estamos activados». Nastia hablaba con todos. Incluso con ellos. Con ellos que, leídos por nuestros cinco sentidos primitivos, eran haces de luz gigantescos, haces que vibraban y nos insertaban sus algas-músculo en las gargantas, y en cuyas camillas muchos de nosotros se desintegraban. A estos últimos, Nastia los llamaba «perros sin pedigrí».

Persona 4

«Efecto invernadero», desde que conocí el quirófano y volví para contarlo, ese término me causa gracia. La humanidad siempre ha tenido una vena profética que ahora me resulta tragicómica. En efecto, estamos en un invernadero. Todo el cosmos que podemos peinar con telescopios, sondas, radares y satélites es estéril y deshabitado. Y es así porque nosotros somos la anomalía. Nos cultivaron. Somos lo que ellos programaron para que se propague y carcoma la corteza terrestre, para que ensucie las aguas y el aire. Ahora que probamos que somos efectivos, que somos un agente contaminante que destruye la materia, ya sea en estado sólido, líquido o gaseoso, ellos han venido por nosotros. Nos calibrarán. Los que ellos consideran que estamos listos para ser soltados y roer otro planeta, viviremos. Los que tienen miedo serán apagados y diseccionados. Hay cosas que ellos aún no entienden de nosotros. Mut me dijo —es más probable que yo me imaginara y no que me lo dijera, porque Mut es uno de ellos y no habla— que el lenguaje es un efecto secundario no previsto de su experimento.

Persona 5

La primera vez que desperté en el quirófano, el miedo me paralizó. Las mangueras penetrando mis brazos, la blancura, el terror en las caras de esos que como yo

estaban siendo examinados sobre aquellos camastros tan extraños. Era el infierno. Ellos, rayos de luz vibrantes. Nosotros, que cada tanto éramos menos. No todos soportábamos el suero con el que nos llenaban. Las mangueras se desprendían de los camastros y de repente vomitaban más de esa cosa dentro de nuestras venas. Algunos no lo soportaban y estallaban. Una humareda púrpura emanaba del pequeño despojo al que quedaban reducidos. Helio y cianuro, eso me imaginaba que era. No sé nada de química, no sé nada de biología. En una situación como esta, hasta el maldito Carl Sagan se hubiese quedado mudo y boquiabierto. La humareda en la que se convertían los cuerpos parecía tener vida, al menos por unos segundos. Se elevaba rápidamente y permanecía sobre el camastro. Se convertía en una nubecita de la cual llovían chorritos de médula, de sangre, de hueso licuado, de metal. Quizás esas esquirolas alguna vez fueron aretes, qué se yo. Las cosas que eran inútiles para ellos, eran las cosas que nos identificaban como individuos. Un aro de matrimonio, un piercing, una pulsera. Bum. Cuando un cuerpo explota hace bastante ruido. A veces, esquirolas de esos accesorios salían volando y se escuchaba, después del bum, un tintineo.

111

Nastia

Máquina de erosión. Máquina de labrar. Máquina de destrucción. Máquina de navegar. Máquina de moler. Máquina de muerte. Máquina de pescar. Máquina de escalar. Máquina de volar. Máquina de extinción. Máquina de cultivo. Máquina de procesar. Máquina de talar. Máquina de palabras. Máquina de reproducción. Máquina de dolor. Máquina.

Yo soy la máquina. Soy una y soy todos. La máquina que ellos crearon para destruir, para carcomer los frutos maduros del cosmos. Soy todos los jinetes del Apocalipsis. Soy el Apocalipsis, la furia de la creación. Falta poco para que ellos me suelten. Estoy lista. He practicado durante millones de años. Aprendí, perfeccioné mi forma, esculpí mis manos asesinas, mis

dientes-daga, mis ojos-muerte. Me devoré la corteza terrestre y mis exhalaciones tóxicas desmembraron la atmósfera. Lo que hice con los océanos no tiene nombre. Estrangulé especies enteras con mis plásticos, las sofoqué con mi mierda y con su propia sangre. Las corté en pedazos y las apilé dentro de mis buques. Aletas con aletas, hígados con hígados, corazones con corazones. Carbonicé sus pulmones con mis derrames, mi crudo en su garganta y mi hierro en sus escamas. Mi aliento empañó el cielo. Eclipsé la luz. Estoy lista. Pasé la prueba. Funciono. Infecté, gangrené, extinguí. Una costra estéril cubre este planeta y estoy lista para saltar a otro. Para aniquilar. Lo comprendí con ellos y lo acepté. Porque yo soy la máquina y este es mi propósito. Yo soy su máquina. Me soltarán. Su máquina. Su perro de Chernóbil, su virus, quien morderá la manzana, quien revelará a la humanidad su glorioso destino. Yo.

Marcela Ribadeneira. Quito, 1982. Crítica de cine y artista visual. Estudió Dirección Cinematográfica en la *Scuola Internazionale di Cinema e Televisione* (NUCT), en Roma. Ha publicado los cuentarios *Matrioskas* (2014), *Borrador final* (2016) y *Golems* (2018). En el 2016 fue parte de *Ochenteros*, un grupo de 20 escritores que la Feria Internacional del Libro de Guadalajara seleccionó como nuevas voces de la literatura latinoamericana.

Después

Renata Duque

Son amigos, pero de vez en cuando sus lenguas se tocan y la amistad se vuelve un poco más difusa.

- - - - -

Ella tiene momentos de claridad absoluta, de esos que dan ataques de ansiedad.

«¿Qué sentido tiene construir casas, puentes, ciudades, si a la final todo se va a caer en pedazos?» pregunta, después de otro documental post-apocalíptico.

Él se encoge de hombros y cambia de canal, porque hace tiempo aprendió a no contestar ese tipo de preguntas.

Ella tiene momentos de claridad absoluta, y le jode que él no tenga ni uno.

113

- - - - -

Ella hace las compras como quien tiene una pesadilla. Va sin lista y la lógica del supermercado se le escurre entre los dedos. La carne aplasta los tomates que botan jugo sobre el rollo de papel higiénico, el champú hace espuma sobre la funda de pan.

La cajera la mira con desdén y en su mente ella salta sobre la banda deslizante de la caja, baila el moonwalk antes de patearle la cara a la cajera.

En su defecto, le pasa los tomates aplastados y confirma que no, no tiene tarjeta de descuento, y sí, por favor, el pago es en efectivo.

Y piensa inocentemente en como cuando llegue el fin de los tiempos, la cajera será de las primeras en marchar.

- - - - -

Cuando de hecho llega el final, no es como en los documentales. No hay un cartel que dice dos mil años después, así, en negritas, letras blancas sobre fondo negro.

Ella puede ver la matanza desde su ventana, el horror de uñas largas que escarban entre los cuerpos.

No le sorprende en lo más mínimo ser inmune. Ya lo intuía. Antigua maldición china: ojalá te toque vivir en tiempos interesantes.

Cuando las aguas comienzan a subir, él agarra su auto viejo y la obliga a dejar la casa, dejar a sus muertos enterrados en el patio y a sus desaparecidos deambulando las calles. Los científicos se equivocaron. Todo pasa mucho más rápido de lo que pensaban.

Él maneja hacia el interior, alejándose de la costa, que cada vez se les acerca más.

- - - - -

Los pueblos tienen los mismos nombres que siempre han tenido, pero vistos desde este aquí y ahora, suenan a razas de dinosaurio. Todo está en peligro de extinción.

Jujan. Yaguachi. Babahoyo.

Palabras que algún arqueólogo verá como símbolos. Aquí hubo gente. Y aquí. Morazpungo, Quinzaloma, Corazón, indican los carteles, con flechas y todo.

Desde los laterales de la carretera, aún hay gente que los mira pasar. Algunos apuntan sus escopetas viejas, de esas que hacen los armeros en Chimbo. O hacían, que ya es lo mismo.

«Chimbo», repite en voz alta.

Siente un poco de miedo al pensar que tal vez es la última persona que dirá ese nombre.

Cada vez que ella nombra un pueblo, él se sobresalta.

Se están acostumbrando al silencio.

Nadie les dispara, cosa que la sorprende.

«Nadie quiere gastar pólvora en gallinazo», él ofrece.

- - - - -

Mientras más se alejan de la costa, menos gente aparece en el camino. Ella se atreve a bajar el vidrio de su ventana un poquito, y ya siente el aire que comienza a refrescar. Es un viaje que debería tomar un día, pero ya van más de cuatro. Se desvían a cada rato, toman caminos vecinales, se meten a un par de haciendas vacías a buscar comida.

Al menos ya pasaron los arrozales.

Ya vio muchos cuerpos desaparecer hacia la maleza.

«Santo Domingo», dice, con convicción.

De aquí en adelante, todo es subir montaña.

- - - - -

En Tandapi encuentran los restos de una melcocha semi-congelada colgando de un clavo en un portal.

Cien años después del apocalipsis, los pueblos serán fantasmas, decía el narrador del documental ese, hace solo unos meses. Pero era un documental gringo, pensando en tiempos gringos y tierras gringas.

Aquí la tierra es fértil y siempre ha habido césped creciendo entre el pavimento. Han pasado solo un par de semanas desde que la gente se fue y ya la maleza se toma el pueblo.

Las hormigas hacen fiesta con los restos de melcocha.

Los estómagos gruñen y en las casas solo quedan unos cuantos enlatados.

No lo dice, pero él también extraña los tomates aplastados.

- - - - -

Ya camino a la sierra, al menos la carretera no apesta. Los muertos en el frío se descomponen más lento.

Viajan con las ventanas cerradas, para no volver a pasar el susto.

Ella lleva un rasguño nuevo, pero da lo mismo. Ser inmune es ser inmune. Hace un mes, después del

primero, ya se despidió y esperó a la muerte. Cuando no le llegó, pensó en invitarla, pero le dio miedo.

Ahora que hay más gente del otro lado que de este, tal vez no sea tan mala idea.

Él tiene la piel intacta todavía, un brazo más oscuro que el otro. Ella comienza a odiarlo un poco más.

Ya no se marean en la carretera.

- - - - -

Hay vacas cruzando por el asfalto sin guía, buscando en sus instintos lo que desaprendieron en las haciendas.

Ella siente una enorme simpatía por las vacas.

A la salida de otro pueblito, pasan al lado de una familia que camina despacio, madre con hijos a cuestas y un padre guiando el camino. Sobrevivientes, tal vez. Futuras víctimas, probablemente. Los niños miran el auto con curiosidad, probablemente el primer auto en movimiento desde que comenzó la locura.

Más adelante, él detiene el carro cerca de una camioneta abandonada.

Los autos parados siempre tienen algo de gasolina, aunque ya parezcan chatarra, y uno de los dos tuvo la buena idea de robar un pedazo de manguera a la salida de Jujan.

Ya no importa cuál de los dos.

En este Lada viejo con olor a sudor y gotas de sangre, ya están comenzando a volverse uno. Si hablasen, podrían completarse las oraciones.

- - - - -

Ya están casi a la entrada de la capital cuando lo ven.

Un gato, un niño, uno muerto, uno vivo, uno sobreviviente, uno comida.

Realmente da lo mismo cuál es cuál.

Él vomita hacia el despeñadero, agua y bilis.

A ella le sorprende un poco no sentir asco.

Sabe que tal vez nada la vuelva a sorprender.

- - - - -

En las calles empedradas de la parte más alta de la capital encuentran una pistola cargada. Está atascada entre adoquín y adoquín. Ella jala hasta soltarla.

Han subido hasta esta parte de la ciudad con una costumbre más bien turística.

En la plaza de la catedral, los muertos están de rodillas.

El auto sufre cuando arranca, pero sigue andando.

Nunca pensaron poder llegar hasta aquí, y ahora no saben a donde más ir.

- - - - -

Él tenía parientes en la ciudad, ahora tiene una casa vacía con tazas rotas y algo de comida en un refrigerador que ruge.

La electricidad milagrosamente funciona aún, pero no durará mucho.

En esta ciudad andina hace frío, falta el oxígeno y cada respiración quema.

Hay una pregunta que está suspendida en el aire, sobre sus cabezas. Es la pregunta que luego se posa entre los dos en una cama. Pero él tarde o temprano se duerme, siempre sin preguntar.

No importa. Ella responde igual.

«Todavía no», susurra.

La pistola cargada brilla en el velador.

- - - - -

En la mañana cogen el carro y van hacia el río. Ya la radio no transmite nada más que lluvia y música de los ochentas. Ella imagina un DJ muerto sobre un teclado, eternamente presionando play.

El silencio es más reconfortante.

Esperan caminantes, hombresmujeresniñossobrevivientes, todos enfilados buscando un mejor lugar. Esperan ver nómadas, otros, algunos, alguien. La ci-

vilización siempre busca agua, recuerda, de algún libro.

Hay un perro callejero que se tambalea, su estómago lleno. Lo que más hay es carne de carroña, y el perro ni se inmuta cuando los ve.

«Y si regresamos?» pregunta ella.

Pero si los documentales estaban de acuerdo en algo, era en lo siguiente: las costas se van primero, y para regresar tendría que aprender a nadar.

- - - - -

El susto llega una mañana, mientras ella se ducha con el agua helada. Como siempre, las cosas suceden cuando ya no las espera.

Ella sale envuelta en una toalla y lo encuentra sentado sobre la cama. Su brazo gotea sangre con demasiada calma.

«Estaba afuera», dice él. Las gotas caen en la sobrecama, flores multicolores teñidas de rojo.

No ser inmune es no ser inmune. Ya siente que le ha cambiado el color de la piel y sabe que hay dos opciones. Ninguna es particularmente atractiva.

Y ella piensa, no todavía.

- - - - -

Llevan casi un mes tomando decisiones simples, izquierda o derecha, matar un pollo o abrir una lata oxidada de menestra, dormir o desvelarse vigilando, carretera o camino vecinal.

Ella tiene momentos de claridad absoluta, de esos que le retuercen las entrañas y le dan arcadas. Le jode que, por primera vez, él también los tenga.

Su olor cambia y su piel se torna ceniza. Aún la mira con la certeza de que hay algo entre ellos que no se ha dicho, pero que ya ha olvidado y que, de todas formas, no importa. Esta vez, cuando sus lenguas se tocan, hay un leve sabor metálico y la amistad se vuelve más tangible.

En la montaña, enmarcada por la ventana, un incendio se propaga de una casa a la siguiente.

«¿Ya?» pregunta él.
Ella asiente. Apunta.

- - - - -

Ella odiaba las clases de geografía del colegio, y siempre ha tenido una excelente retentiva para las cosas que odia. Los ríos nacen en las montañas y caen, caen, caen, arrastrados por la gravedad, hasta llegar a la costa.

Un perro la mira atentamente mientras ella entra al río, descalza. Sus manos empujan el agua helada y la corriente la empuja a ella. No es una pelea que alguien va a ganar.

Ella dice «Perro».

El perro ladra.

El documental hablaba también sobre los animales domésticos. Pronto (trescientos años, decía el documental; par de meses, piensa ella) todos se convertirán en animales salvajes. Entonces le tocará decidir si ser elefante o domadora de elefantes.

Podría escribir, construir, buscar, hacer. Podría llevar auestas todas las vidas que quedaron al borde de la carretera, arrastrar consigo las certezas que tenía, crear de la nada un fragmento de civilización con bordes irregulares y cortopunzantes.

Se zambulle en el agua.

Tal vez hoy aprenda a nadar.

- - - - -

A veces piensa en él, con la misma convicción con la que recuerda los tostitos y los aires acondicionados.

«Hombre», dice, en voz alta.

Cree que alguna vez existió.

Renata Duque. Guayaquil, 1981. Egresada de la EICTV. Actualmente vive en Quito, donde trabaja como asistente de dirección en cine y publicidad. El cuento elegido para esta selección consta en la antología *Utópica penumbra* (2014), realizada por José Daniel Santibáñez.

«El espejo desenterrado» y otras magias

Jorge Dávila Vázquez

Dávila Andrade publicó en su último período creativo, algunos cuentos magistrales; por ejemplo «La sierra circular», «La carreta de heno», «En la rotación viviente del dodecaedro» y este, que presentamos y comentamos, absolutamente desconocido y extraordinario, «El espejo desenterrado». Casi todos esos textos se quedaron por ahí, en alguna revista, de las varias en que escribía, no fueron incluidos en libro alguno, y fue necesario rastrearlos hasta dar con ellos, para su inclusión —de los tres primeros— en la edición inicial, la más amplia hasta hoy, de la obra daviliana, en 1984. «El espejo desenterrado» fue buscado y encontrado en este 2018, año del centenario del nacimiento de Dávila Andrade, por José Gregorio Vásquez, poeta venezolano, cuya poesía recopiló, bajo el título de *El vago cofre de los astros perdidos* (2003).

Antes de adentrarnos brevemente en este caso tan llamativo de «realidad representada», como llama Vargas Llosa a las construcciones estéticas ficticias logradas por la palabra, anotemos una curiosidad: tres elementos aproximan esta narración a la cumbre del realismo mágico, *Cien años de soledad* (1967), aparecida tres años después de «El espejo desenterrado», que es de 1964:

1. Un acontecer tachonado de extrañeza, que surge del plano mismo de la «realidad real», y que puede resumirse en: la fenomenología del ambiente, la venida del mensajero misterioso, el encuentro del espejo fantástico y lo que este es capaz de mostrar y causar
2. Nombres: una mujer que trae el progreso a una

tierra abandonada, lleva el mismo nombre de la matriarca colonizadora de García Márquez: Úrsula; y un misterioso anciano que analiza los planos de una mina se llama Melquíades.

3. Todo es fruto de la palabra, la imaginación, el sueño, en este relato, cuyo escenario es la aldea de Onzamirra, un «mundo autónomo», creado por el autor, un antecedente de Macondo, sin duda, aunque los dos autores no hayan tenido jamás relación alguna.

Estamos, pues, ante coincidencias literarias, de esas que se producen con frecuencia en el ancho mar del verbo.

En cuanto a la estructura del relato, esta es llamativa, la integran dos niveles narrativos: uno en primera persona, gracias al cual sabemos casi todo sobre el acontecer de la obra, y cuyo narrador es el hermano Saúl, que se reporta a alguna alta autoridad del monasterio benedictino al que pertenece, narrándole con todo detalle la decadencia de Onzamirra y de sus habitantes, y analizando las posibles causas para esta caída, que algo tiene en común con esos mundos de la Biblia a los que aquejan plagas, fuego, desolación y muerte, generalmente como castigo por sus pecados. No es un narrador protagonista, sino testigo, cuenta más de lo que ha vivido, lo que vio, lo que ve, y lo hace epistolarmente. Y el otro es un narrador en tercera persona, limitado, no conoce todo de todo, si no que muchas veces duda, pero aporta a la configuración del orbe del relato.

Ambos tienen una característica en común, el sentido de lo poético, que ilumina el texto con ramalazos líricos, y también —en el caso del monjecito, de modo más acentuado—, un cierto tono bíblico, que hace hincapié en la condena de la villa, por los pecados de sus habitantes, la ineluctabilidad de un destino trazado por la culpa de estos y la conciencia del castigo divino en todas las peripecias del relato: «Él convierte los ríos en desierto y los manantiales en secadales;

la tierra fértil en salinas, por la maldad de los que moran en ella». Estas expresiones de San Mateo cabrían perfectamente en el contexto de «El espejo».

El lenguaje poético del cuento se despliega ante los ojos del lector, con esa capacidad enorme de Dávila Andrade para el manejo estético de la lengua. Cuando habla tan expresivamente de la ruina de la pequeña urbe, al referirse a sus manantiales, dice: «De las tres fuentes que surtían de agua a los moradores, resaltaba una, en cuyo pilón lleno de légamo, latía aún una vena cristalina». Sintamos la delicadeza de esa imagen, viva, estremecida: «vena cristalina».

La meditación sobre la epidemia de roedores, lleva al monje a reflexionar en torno a su proveedora de alimento: la cripta de los benedictinos, en estos términos: «acaso... los designios más altos determinan tejer, a veces, su justicia, valiéndose de las insospechadas simetrías entre la concupiscencia de unos y las virtudes de otros?» Antítesis que, a mi modo de ver, revela todo el mecanismo de la destrucción del sitio, sus causas posibles, sus agentes.

Y qué decir de esta poderosa hipérbole, tan característica de lo realista mágico: «El agua fue retirada de entre las piedras y matorrales de sus márgenes y halada con la última gota de las arenas de su lecho, como un niño dormido al que se levanta del suelo». Dávila que nos ha hablado de la obcecación del río para irse con su agua de esos predios malditos, en un rasgo de tremendo realismo mágico, utiliza no solo el tono hiperbólico sino un símil de belleza suma, el del infante dormido.

Y qué poderosas las imágenes referidas a Melquíades y la desaparición del torrente: el anciano «oyó la falta del río, y escuchó el vacío del rumor familiar de la corriente. El río en hueco, era lo que percibía». Esa antítesis del ruido, su ausencia y las oníricas imágenes del silencio, son de una desconcertante belleza. Y mírese, como ejemplo final, su definición de alcoholismo: «esta índole vernácula de la sangre humana ordinaria», salida, seguramente del fondo de su atormentado ser, y percibida como algo ineludible.

No fatigo más a Uds., amables lectores, y les remito a esta formidable pieza narrativa daviliana, ¡disfrútenla!

Cuenca, agosto de 2018.

Jorge Dávila Vázquez (Cuenca, 1947). Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, donde fue docente por 29 años. Primer recopilador y estudioso de la obra de César Dávila Andrade, que editó en 1984; en 1998, publicó el libro de ensayo *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Tiene una copiosa obra literaria que incluye casi todos los géneros. En 2016 le fue otorgado el Premio Nacional «Eugenio Espejo», que es la máxima distinción que otorga, el estado ecuatoriano, a un escritor por el conjunto de su obra.

El espejo desenterrado

César Dávila Andrade

A María Isabel

(«...digo que aún mi actual estado de monje debo a aquel episodio que la Divina Misericordia acordó embutir en piedra preciosísima, revestida de conchas semejantes a las de esos espantables endriagos que habitan los pantanos; puliéndola para instrumento en el que las añosas entretelas de ciertos actos humanos, habíanse conservado incólumes para gloria y testimonio de las inescrutables geometrías del orbe sidéreo, de cuya Piedra de Filosofía dimanaban todas las gemas, las vetas y filones que enriquecen nuestro globo y lo arman por dentro como alambre torácico de maniquí...»)

*

124

La antigua y señorial aldea de Onzamirra había llegado a su decrepitud. Su calle principal, nombrada «de las Colmenas», porque las ventanitas de los desvanes y sobradillos ostentaban graciosos recuadros hexagonales, constituía un río de polvo calcáreo, bajo el que yacían, dislocadas, las losas de otro tiempo. Los faroles habían desaparecido. De uno de ellos, quedaba la piedra que lo había sostenido, en la esquina de las Beltranes; pero su muesca estaba ahogada en aquel polvo. De las tres fuentes que surtían de agua a los moradores, resaltaba una, en cuyo pilón lleno de légamo, latía aún una vena cristalina.

Grandes ratas de pelaje gris e hirsuto, de ojos brillantes y codiciosos, con los rabos empedrados de niguas vítreas, se paseaban por las aceras y bullían libremente en los obradores y talleres abandonados.

Nadie sabía de qué se alimentaban esas ratas, ya que, hasta los mismos vecinos de la villa, morían de hambre.

*

(«...a este respecto me parece poder ofrecer una dirección aproximada, si invito a Vuestra Señoría, a pensar en que la turbamulta de estas alimañas brotaba de las inmediaciones del Antiguo Cementerio de San Bruno, en cuya triple cripta estaban enterrados los frailes de esa Orden y algunos fieles que habían pedido dicha gracia en vida; por lo que estas ratas debían nutrirse con los despojos de aquellos piadosos varones»).

«De este modo, aquel desfile repulsivo, debería imputarse a la voluntad del Misterio, aplicada a escarnecer a Onzamirra, sobre sus mismos escombros, por el desconcierto de las pasiones del pasado. Pero, al mismo tiempo, pregúntome, aterrado, ¿por qué dichas alimañas tenían que convertir en su repugnante sustancia, la noble y refinada de unos hombres excelentes...? O es que —acaso—, Señoría Venerable, ¿los designios más altos determinan tejer, a veces, su justicia, valiéndose de las insospechadas simetrías entre la concupiscencia de unos y las virtudes de otros?»)

125

*

En medio de la sequedad ruinosa del aire, sobre las colinas roídas por la erosión; allí donde años atrás había vibrado la espiga de trigo candeal, alzábanse ahora los escombros de cuatro grandes edificios de granos, telares y queserías que habían pertenecido a Úrsula Elfilasios. Pero...

Los torrentes abandonaron sus lechos en el curso de una sola noche. Los telares y graneros ardieron al otro día: y los trigales de las vertientes y laderas se agostaron en el lapso del siguiente decenio. Furias lluviosas destrenzaron los surcos y arrastraron el último grano. Después, el sol y el viento calcinaron el mantillo vegetal hasta poner al descubierto la piedra dorada y espectral que la luna convierte en

sarcástico brocado. Pero lo que nadie se atrevió a comentar siquiera en su hora, fue la súbita obcecación del caudal del río Moyar, luego de la noche del día en que Úrsula murió a la vista de los inmundos. El agua fue retirada de entre las piedras y matorrales de sus márgenes y halada con la última gota de las arenas de su lecho, como un niño dormido al que se levanta del suelo.

Melquiades Herreluero, un anciano que poseía una finca a una legua de la villa y que aquella noche velaba consultando los planos de una cantera, se dispuso después en cierto momento que el río se le despegó de los oídos como una venda arrancada brutalmente. Agregó que se puso de pie como ante una repentina amenaza manteniéndose allí paralizado, hasta que «oyó» la falta del río, y «escuchó» el vacío del rumor familiar de la corriente. El río en hueco, era lo que percibía.

*

(«...Sí, Venerable Señoría: aquella vez el último sobreviviente de esos contornos, vino a verme aquí en este Monasterio de Nuestro Padre San Bruno; y al preguntarle yo por sus recuerdos e impresiones de aquella noche, me dijo —más o menos— estas palabras: “Saúl, hijo mío, créeme tú.” Tomé la linterna sorda y, sin reponerme aún de la sorpresa, atravesé los huertos y alcancé la orilla. El agua —toda el agua del Moyar— había desaparecido completamente. Sentí, entonces, venir por el cauce abandonado un silencio aterrador, más compacto y elocuente que el agua...»).

*

Treinta o cuarenta vecinos restan en Onzamirra. Sin embargo, bien se puede afirmar que nadie vive entre los derruidos muros del cascajo, orinados por el gran perro de los postergados.

Entre casa y casa, ábrense barrancas de aire sucio y oscilan breves sonidos de deslizamientos. Son las lagartijas que acaban de encapuzar con su retráctil lengua un mosquito diminuto... Pero no son solo esos sonidos casi irreales los que registra la atmósfera de Onzamirra. En las inmediaciones de las casas bullen remolinos de rumor formados por moléculas de aire disgregado y leproso, filtrándose hacia el substrátum general de la ruina y la derelicción. Lagartijas y pálidas culebras inocuas huyen entre estos símbolos del sonido, hacia un exterminio igual al silencio.

Por otra parte, todo aquí es privación de presencia y de autenticidad. Y no parece, sino que un burdo sabotaje espiritual se ha producido en el alma de estas gentes, separándolas de sus contactos con las sagradas ruedas que mueven las honduras de la vida, y privándolas del disfrute de la conciencia, por lo que semejan grandes muñecos vacíos, galvanizados apenas, por los ecos y reflejos del ambiente.

En mitad de los alucinantes veranos, ocurren hechos sorprendentes que revelan en estas criaturas, su condición de misteriosos excomulgados del Alma de la Tierra. Y nadie puede deslindar en tales hechos, la jurisdicción del espejismo sobre los límites de la vida concreta. Ambos fueros o ambas patrañas se interpenetran de tal modo, que pueden ser intercambiables hasta lo infinito.

Acaso la misma Úrsula Efilasios, no fue sino un hermoso espectro, sobre su alto caballo blanco cuyo ojo izquierdo estaba circuido por un anillo negro. Pero, ella ha muerto y su tumba arde durante las noches sin luna, bajo el níspero de la colina.

Cuando ya solo un centenar de vecinos, llegados de quién sabe qué cimas o archipiélagos, habiánse cruzado entre sí hasta el punto de reproducir un increíble Rostro Único, desdibujado y roído por la incesante maculación de un rito abyecto; ella, Úrsula, descendió de su esbelto caballo blanco (un anillo de piel negra en torno al ojo izquierdo), y dominó sobre ellos por espacio de diez años.

Vivieron hechizados por su celeste figura, modelada en la sustancia láctea de las diosas; pero fue Valentín Ruisantos, el marido que ella tomó aquí, por un capricho de hermosa, el que un día la enterró allá arriba, en una tumba que arde bajo un níspero durante las noches sin luna.

Desde entonces, los millares de piedras con que ellos habían levantado las cercas y las vallas de los potreros y de los trigales, de los huertos y de los jardines: las piedras doradas y brunas con que habían formado las coronas de las eras, las paralelas de los senderos, las graderías de los graneros y las pirámides de los almiarés, empezaron a rodar y rodar ciegamente, persistentemente, desunidas, desarticuladas, por la debilidad sonriente y humorística de los tuteques y las lagartijas. (La tumba es también una piedra bajo el níspero). Y las piedras rodaron dirigidas por pastores de carneros subterráneos; escuchaban con sus orejas de liquen el litigio de sus ácidas partículas en continua disensión. Rodaron sin cesar, abriendo sus huesos y separando sus vértebras, de los almiarés y de los campos de sembradura, de las cercas y del filo de los potreros. Rodaron sin temor y se fueron distribuyendo como al azar; pero, observadas desde la cumbre, descubrióse que habían formado una inmensa sepultura. Y la tumba de Úrsula, en la colina, ardiendo bajo el níspero, en la noche sin luna.

Por entonces, en el lecho del río, entre las piedras y las arenas mohosas, aparecieron los caracoles. Eran pequeños verdinegros, viscosos. Iban a convertirse en el alimento principal de los espectros de la villa.

Con su irrisorio e impar pie pegado al vientre, los moluscos se desplazaban comiendo y excrementando la tierra blandengue y revenida. Era el cieno corporeizado que se devora a sí mismo y constituye, a un tiempo, su pasaje intestinal, su camino y su excremento. Los vecinos de Onzamirra los cocinaban con una polenta de centeno, agría y de aspecto sucio. Esa era toda su nutrición.

*

(«...este particular. En lo que respecta a su alimentación de mis infortunados coterráneos, sé informar a Vuestra Paternidad Ilustrísima, que su repertorio de nutrimentos era tan miserable como exiguo. Ordinariamente hacían una sola comida al medio día, y en ella tomaban una polenta de harina de centeno en la que habían echado un puñado de caracoles, hijos del lodo y de la pereza. Como no podían procurarse tabaco, liaban unas tagurninas flacas, valiéndose de las hojas de una solanácea que crece al pie de la montaña. El alcohol lo obtenían, poniendo a fermentar unas hierbas con rodajas de los mismos caracoles; pero sus hábitos de embriaguez tenían un carácter inusitado: bebían solitariamente y monologaban por lo bajo, hasta entrar en un delirio melancólico. No eran pendencieros. Creo yo, Señoría Ilustrísima, que hasta esta índole vernácula de la sangre humana ordinaria, no tenía arraigo en ellos, seguramente debido a la extrema lasitud interior y al marasmo físico, a los que habían descendido por una larga degradación hereditaria. Dicho esto, permítame su Señoría que pase a...»).

129

*

Una sola vez fueron arrancados a su letárgica condición. Cierta suceso, resucitó en ellos la visión de luminosos estados de existencia, como cuando vivía la bella y enérgica Úrsula Efilasios, que había traído las ovejas, las vacas, los cerdos, las gallinas. La que les había instruido en las artes de la agricultura, en las labores textiles (aquellas mantas de lana, a barras rojas, moradas, blancas, anaranjadas), y en los secretos de la elaboración de mantequillas, quesos, cuajadas, natillas y requesones. Aquella Úrsula Efilasios que había traído los caballos, y que apareció

ella misma, amazona, sobre un caballo blanco, en el perfil de la Colina de la Amortajada.

Porque ahora, en esta tarde, fue un relincho de caballo lo que acababan de escuchar.

Debían ser ya las tres y media. A poco, como si se hubieran puesto de acuerdo, y visto el lugar en el que el animal se había detenido, casi todos los hombres de la villa, empezaron a aparecer en las esquinas de la Plaza. En el centro, junto al monumento, vieron un caballo blanco. A su lado, un hombre aflojaba ya los arreos de la cabalgadura. Alivió al animal, lo desensilló y colocó todas las piezas sobre una piedra que allí estaba. Luego, pausadamente se volvió y contempló a los hombres, inmóviles en sus sitios de asombro. Entonces describió lentos e inspirados movimientos, invitándoles a aproximarse. Todos, al mismo tiempo, dieron algunos pasos hacia el centro de la Plaza. En aquel instante aparecieron las mujeres y ocuparon el lugar que ellos habían dejado. (Niños no había ninguno).

130

El extranjero se fijó especialmente en uno de ellos, el más alto, llamado Valentín Ruisantes, viudo de la bella Úrsula Efilasios. Este, fue el primero en acercarse al forastero, que le extendió la mano. Los demás fueron a colocarse detrás del que había sido distinguido.

Valentín escuchó lo que el forastero le decía, y se volvió a un muchacho que estaba tras él, y le transmitió el pedido. Saúl partió a la carrera. Entre tanto el Extranjero sacó de sus alforjas unos paquetes y llamó a las mujeres. Cada una recibió un pan de una libra. Mordisqueándolo desaparecieron.

Saúl regresó con un cubo y un cuenco llenos de agua. El Extranjero bebió lentamente y al terminar puso los ojos en blanco. El caballo bebió del cubo, larga y aterciopeladamente, chasqueando de vez en vez los bellos y sacudiendo las gotas prendidas a sus vellos.

Como se vio desde el principio, el Extranjero sentía deferencia por Valentín Ruisantes. Ahora qui-

so visitar su casa. Como todas las de la Villa, esta era muy vasta, aunque casi toda ella se encontraba en ruinas, salvo una habitación baja dedicada a dormitorio y cocina.

Dentro, el Extranjero tomó la escalera que conduce al segundo piso abandonado y temido por los habitantes de la casa, los cuales, desde abajo, contemplaban en silencio los movimientos del visitante. Este, abrió la sala grande, antiguo dormitorio de Úrsula y Valentín, e impresionó una fotografía de la tenebrosa alcoba, a la luz de un relámpago blanco que brotó de la pequeña máquina. Cerró la puerta y descendió.

Antes de partir, llamó aparte a Valentín Ruisantos y a Saúl y les enseñó a manipular unas varillas rabdománticas, indicándoles que podían localizar con ellas un tesoro en el terreno que poseían.

*

(«... efectivamente, Venerable Señoría, dicho Extranjero estuvo en nuestra villa; pero, no podría describir jamás el aspecto del Desconocido a Vuestra Paternidad. Cuando miré sus ojos por primera vez, experimenté la alegría del que ve descender toda la riqueza de la altura a su ambiente cotidiano. Parecía entregarnos las llaves de un esplendor desconocido, sin quemarnos las manos ni comprometernos a nada. Recuerdo cómo bebí del tazón de agua que le ofrecí. Agradecido con una unción iluminante, que nunca había visto hasta entonces. Merced a ese gesto, contemplé, en un relámpago, el abismo de grosería en el que me había criado. En cuanto al regalo que hizo al señor Ruisantos, de aquellas varas de rabdomante; los sucesos que se desencadenaron por su influjo, me llevan a ahondar en la vislumbre inicial que tuve del Extranjero, por lo cual le juzgué medianero y heraldo de la voluntad que se esconde en la parte misteriosa de cada cosa o acontecimiento...»)

*

Nadie se percató en la villa del regalo del Extranjero.

En cuanto a Valentín Ruisantos, desde que retornó aquella tarde de la plaza, despidiendo al Desconocido, dióse a andar de aquí para allá, a través de su terreno, observando el movimiento de las varillas encantadas. Durante estas exploraciones, acompañóle en todo momento Saúl, su hijo adoptivo, el cual, llegando a fraile años después, relató el suceso por escrito a uno de sus Superiores, que lo había exigido, invocando el voto de obediencia que encadenaba voluntariamente su vida.

*

(“...y protesto humilde y fervorosamente, ante Vuestra Paternidad, sobre que la interpretación de “medianero y heraldo” que hice de la persona del Extranjero, se ajusta con la más rendida sumisión a reconocer la voluntad de Dios, viéndola reflejarse y cumplirse en y a través de sus criaturas y de los fenómenos naturales, así como en la urdimbre de los acontecimientos. Y, siguiendo, digo que al tercer día de encontrarnos mi padrino y yo en la busca de tesoros, guiándonos por las varillas de marras, estas se trabaron en el cariz prevenido por el Extranjero y nos señalaron reiteradamente un lugar en medio de un pequeño prado cercado por saúcos y retamas. Sobre él, empezamos a cavar febrilmente desde el amanecer del otro día. Yo, me sentí fatigado después de los primeros esfuerzos; en cuanto a mi padrino, aunque a él nunca le vi alzar una paja del suelo, no cesó de manejar la barra y el pico. Estaba visiblemente enardecido, y puedo asegurar que algo como un fluido extraño alimentaba sus miembros, dándole una energía insospechada. Al cabo de dos horas, y mientras yo retiraba los terrones sueltos, la barra chocó contra un cuerpo duro. Se detuvo con el rostro iluminado, tiró a

un lado la herramienta y tomó la azada. Trabajando con ella, descubría poco después el caparazón del tesoro. Entonces empezamos a arañar a cuatro manos la tierra. Vimos aparecer algo como el lomo de un saurio, según estaba recubierto de gruesas escamas».

«Cuando todo el rededor quedó libre de la sujeción de la tierra, mi padrino hizo palanca con la caña de la barra y consiguió dar vuelta al extraño cuerpo. La cara inferior se nos presentó. Era la superficie lisa y brillante de un espejo».

«...Su Señoría podrá imaginarse el asombro y la mudez de los hombres que se miran entre sí haber mirado un abismo de luz desenterrado, y habiendo perdido el uso de la palabra, únicamente los ojos de uno y de otro establecen la visión incommunicable, de conciencia a conciencia, en el centro de un silencio sepulcral».

«Aquel espejo tenía para nosotros la majestuosa autoridad de una pupila de la Naturaleza. Inclínamos los rostros y nos contemplamos copiados en el cristal».

«Recuerdo que me vi ayudando a mi padrino a transportar el hallazgo hacia la habitación común en donde nos esperaba Angélica Maluenda, su concubina».

«Cuando mis sentidos salieron de la llamarada que los encandilaba, vi que la Maluenda había lavado y abrigantado el espejo y que con mi padrino lo habían acomodado frente al alto catre tallado en el que dormían».

«Ella estaba mirándose y se componía el cabello por primera vez».

«Mi padrino volvió. Noté de inmediato que había ido a ese lugar de la cocina en donde escondía su cántaro de aguardiente. Estaba demudado. El hallazgo le preocupaba».

«En ese momento, el sol del mediodía, penetró por un boquete del tejado. Un rayo vibrante como una espada se hundió en el centro del espejo».

«Los tres nos habíamos sentado en el suelo y contemplábamos el cristal. Un sortilegio profundo, una pureza sin mancha, refinada durante siglos de os-

curidad y de silencio, fluían de él y retornaban a su hondura libre».

«De pronto, la superficie empezó a moverse y a producir un oleaje muy vivo, semejante al que se desata en el agua cuando ésta rompe a hervir».

«El oleaje se calmó y los contornos se clarificaron, dando lugar a líneas nítidas y depuradas y seguidamente a los planos de una habitación. Así contemplamos la aparición de una alcoba recubierta de madera oscura. Era, según reconocí, el dormitorio del piso alto. En un gran lecho recubierto de frazadas de lana y seda se revolcaban, trabados mi padrino y la Maluenda. Repentinamente, abrióse la puerta de esa alcoba y apareció una hermosa mujer con un niño en brazos. Ni Valentín Ruisantos ni la Maluenda le oyeron entrar. Ella al descubrirlos en su lecho, lanzó un alarido de dolor y cayó hacia atrás, al lado de un arcón forrado en cuero. Ellos, se desataron de su nudo fornicario, como dos bestias asustadas, y se vistieron aprisa. La Maluenda tomó al niño que había caído a un costado de Úrsula, y esta, fue trasladada al lecho por Valentín. Cuando la acomodó sobre las almohadas, Úrsula estaba ya sin vida. Aún contemplo su noble perfil de cera, recortándose sobre el blanco fuego de las almohadas».

«Miré enseguida hacia el lugar que Angélica Maluenda ocupaba en el espejo, y pude verla con el desconocido infante en brazos, atontada ante el cadáver de su Señora, a quien había suplantado en el lecho. Valentín se aproximó y le amenazó de muerte si publicaba los pormenores del suceso. Ella, le juró silencio y fidelidad. Entonces, él, le arrebató al niño y lo puso a los pies de la esposa muerta. Hecho esto, empezó a llamar a gritos a la servidumbre».

«Esta escena se inmovilizó durante algunos segundos en el espejo. Fue entonces, cuando en un destello de adivinación y certeza, me reconocí a mí mismo en el niño que descansaba a los pies de Úrsula Efilasios. Ella, según supe después, me había hallado expósito en la cercanía de los telares, y lo traía —o me traía— para darle crianza. Pero no fue ella quien

me crio, aunque estuve cerca de su pecho. Ahora la conocía junto a mi lejana niñez que el espejo me devolvía por unos instantes».

«...En cuanto me reconocí a mí mismo en aquel niño, le reconocí, sonriéndome de presente a pretérito. Casi en el mismo acto, el espejo se puso a hervir como antes. Después, poco a poco, se fue calmando como un cubo de agua retirado del fuego».

«El rayo de sol que al mediodía entraba en el cristal, huyó de él fulgurando por el aire. Angélica Maluenda enloqueció en ese instante y salió dando alaridos. Me volví hacia Valentín. Estaba petrificado. De pronto, se incorporó y se dirigió hacia el espejo con la boca abierta y los ojos desorbitados. Se inclinó hechizado; dio de cabeza contra la superficie, y se desplomó sin ruido casi».

«Angélica Maluenda enloqueció a fondo. Ahora vaga de pueblo en pueblo preguntando a la gente por Úrsula Efilasios. Dicen que lleva en brazos un muñeco de trapo, grande, al que llama Saúl, y asegura ser el expósito que Úrsula quiso adoptar. Como Vuestra Señoría deducirá, soy ese niño que Angélica pasea por los pueblos, infatigablemente. De este modo, mientras escribo para Vuestra Paternidad estas notas desmañadas y simples, mi infancia, duplicada en un muñeco de trapo, recorre el mundo por el poder de un extraño encantamiento. ¡Dios sea loado!».1

1 Publicado originalmente en la revista *CAL* (Caracas) N° 27, 1964. Hasta ahora no ha sido incluido en ningún libro de Dávila Andrade. La transcripción de este texto fue hecha, directamente de la revista *CAL*, por José Gregorio Vásquez (San Cristóbal, Venezuela, 1973).

Alicia Ortega Caicedo, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX.*

Buenos Aires/Quito: Corregidor/
Universidad Simón Bolívar-Ecuador, 2017.

Entre las conclusiones que nos ofrece Alicia Ortega en su *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*, leemos que «Es tarea de la crítica devolver el hecho estético a su ámbito original, en el que coinciden lo cognitivo, lo ético-político y lo estético» (452). Según mi condición de lector cuyo «ámbito original» es Estados Unidos, se me ha ocurrido que sería interesante situar mis reflexiones sobre el libro de Alicia en aquel “Cementerio de los Libros Olvidados” anunciado por Carlos Ruíz Zafón en su novela, *La sombra del viento* (2001). Se recordará que el papá del niño protagonista que era librero lleva a su hijo al dicho cementerio como un acto de iniciación o un rito de pasaje y le explica: «Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un

libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte» (16).

Quiero aprovechar esta reseña para lo que espero sea otra manera de pensar el libro y de dialogar con Alicia, compartiendo fugas, filiaciones y memorias desde una perspectiva tal vez más personal y menos académica, aunque me cuesta a veces diferenciar lo académico de lo personal. De ahí mi referencia a aquel cementerio donde volvemos a encontrarnos con aquellas almas de los libros, un conjunto de búsquedas de existencia, de nuestra colectiva afirmación de una humanidad compartida a menudo dolorosamente, entre inesperados encuentros y desencuentros. En efecto, *Fuga hacia dentro* nos convoca a trabajar aquella humanidad elusiva, pensarla desde conflictivos «ámbitos originales»

donde la escritura y sus múltiples y permanentes lecturas marcan diversas trayectorias en tensión ya que todo pensamiento está situado en algún lugar, pero nunca destinado a un encierro definitivo pese a ciertas fuerzas de poder que han querido y todavía quieren construir muros para impedir el intercambio, la fluidez, la trascendencia, la libertad o, en palabras de Ortega, las fugas, las filiaciones y las memorias.

En el fondo, gran parte de *Fuga hacia dentro* pone en debate el sentido mismo de la novela ecuatoriana del siglo XX. Es decir, la novela como proyecto y propuesta de una nacionalidad siempre en ciernes, como un deseo de alcanzar una elusiva cuando no ilusoria universalidad, la novela como manifiesto del papel social y estético del escritor y del intelectual en general. En fin, la tenue relación entre pertenencia y pertinencia atraviesa las reflexiones de Alicia Ortega, ora como lectora ora como una ecuatoriana que comprende que su alma también está arraigada en la palabra, en el lenguaje que no existe nunca fuera de la historia.

Tal vez sea por esa sensibilidad o, si se prefiere, esa capacidad de *senti-pensar*, como algunos dirán hoy día, que le ha motivado a Ortega a ofrecernos una historia literaria más bien abierta que supera aquellos textos que han pretendido ser registros canónicos de títulos y nombres intocables, un colectivo de voces de los especialistas

que les dicen a los lectores lo que deben saber. *Fuga hacia dentro* constituye otra propuesta, una que en todo momento incluye a los lectores a reconstruir con Alicia las historias que le apasionan no por medio de listados o catálogos destinados a una serie de repeticiones sin alma, sino por una invitación a pensar con ella mientras explora y examina sus textos predilectos en sus respectivos contextos, sean estos históricos, geográficos, culturales o ideológicos.

Según lo que he podido aprender a través de los años como docente e investigador de las literaturas latinoamericanas es que la historia que nos define a todos, seamos del norte o del sur de la línea equinoccial es la colonial junto con lo que hoy entendemos como colonialidad del poder, colonialidad del ser, colonialidad del saber y colonialidad de la naturaleza. He leído y ahora comento el libro de Alicia Ortega con esa perspectiva precisamente porque *Fuga hacia dentro* nos convoca a todos a pensar decolonialmente para así romper con rancias tradiciones dualistas como civilización y barbarie, realismo y vanguardia, tradición y modernidad, localismo y cosmopolitismo. En el fondo, las disquisiciones críticas de Ortega ponen en debate el sentido mismo del intelectual frente a la representación como apuesta estética y ética, pero ahora entendida complementariamente.

Desde el encuentro de Atahualpa con Pizarro y el Padre Valverde en el siglo XVI cuando la escritura

conquistó a la oralidad y se impuso como la fuente absoluta del saber, la representación desde la palabra se ha convertido en un sitio de lucha permanente. En términos del arte en general y la literatura más concretamente, esa lucha por apropiarse de la representación como instrumento de dominación por una parte y de liberación por otra se ha vuelto un proceso de significaciones y re-significaciones de las archiconocidas diferencias coloniales empleadas por el poder como justificativos del dicho poder. En gran medida, la historia literaria de América Latina no ha dejado de caracterizarse por ese proceso en que el intelectual sigue definiéndose en términos de su relación —o *no relación*— con la metrópoli y/o con el pueblo, o en palabras del poeta y crítico cubano Roberto Fernández Retamar, con Próspero y Calibán. En el contexto del Ecuador y su novela del siglo XX, como Ortega nos recuerda, esa preocupación por posicionarse intelectual y culturalmente se expresa a menudo a través de los archiconocidos debates sobre la relación entre el realismo social y el realismo abierto, entre Gallegos Lara y Pablo Palacio, entre Jorge Icaza y el vanguardismo, o Agustín Cueva y los admiradores de Palacio como máximo representante de una literatura nacional con pertinencia universal, o entre Alejandro Moreano y Leonardo Valencia respecto a un supuesto síndrome de Falcón. En fin, el escenario literario ecuatoriano es el latinoamericano, y sus particu-

laridades constituyen un referente comparativo para que nosotros, los lectores, pensemos a América con sus múltiples tensiones, contradicciones y, también, con sus historias coloniales compartidas.

Lo que más me atrae al leer *Fuga hacia dentro* es su concepción dialógica que pretende superar los dualismos mencionados. Es decir, en primera instancia, Ortega pondera la novela ecuatoriana del siglo XX como un conjunto de diálogos y debates entre escritores, los mismos que alimentan y se alimentan de la novela, el ensayo, la crítica literaria y la militancia política. De manera que, los supuestos antagonismos entre, por ejemplo, realismo social y vanguardia son una exageración ya que las destacadas filiaciones que Ortega lee y analiza como componentes fundamentales de la ya mencionada *alma* de las obras demuestran una capacidad crítica de complejizar una historia literaria que resiste todo intento de encasillamientos simplistas. Por eso, compartimos con Alicia su convicción de que el realismo social es vanguardia, que Icaza y Palacio no son polos diametralmente opuestos, que Moreano y Valencia no son adversarios, sino dos intelectuales con filiaciones distintas, pero con una misma pasión por entender y potencializar con significados la literatura del Ecuador, y específicamente su novelística. Como explica Ortega, entre sus objetivos como investigadora es recuperar «la existencia de una comunidad crítica» en la

cual los ensayistas, novelistas, poetas, críticos que desde el diálogo o el desacuerdo «se están leyendo; cada nuevo libro quiere debatir, completar, contradecir, continuar las reflexiones que desarrollan libros anteriores» (321).

Hemos de añadir que esa aproximación dialogal o complementaria no conduce a un estado de armonía; las tensiones no se detienen precisamente porque seguimos significando y resignificando las diferencias coloniales que todos hemos heredado, algunos con más privilegios que otros. Pero la colonialidad vivimos todos. De ahí, emerge el segundo punto que me atrae del estudio crítico de Ortega. A pesar de ser yo un extranjero, la novela ecuatoriana con sus fugas y grietas me permite no solo contemplarla desde la distancia, sino que Alicia me abre un espacio desde el cual tengo la posibilidad de participar en el diálogo y ampliar mi manera de mirar lo mío que, como ya hemos sugerido, también es suyo, aunque diferente, pero siempre complementario. En fin, como aprendemos en el Cementerio de los Libros Olvidados, vuelvo a citar: «Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte» (16).

Tradición/modernidad, localismo/cosmopolitismo, estética/ética, el rol del intelectual frente a la sociedad y un largo etcétera que Ortega analiza en su *Fuga hacia dentro* son temas trascendentales

que reclaman lecturas y relecturas desde diversos «ámbitos originales». Por algo se encuentra el Ecuador en la mitad del mundo, por algo está situado entre el norte y el sur. No creo exagerar al sugerir que después de leer *Fuga hacia dentro*, me he convencido aún más que el Ecuador con su novelística entre muchas otras cosas se nos presenta como un espacio liminal donde la línea imaginaria no se pierde en una supuesta inexistencia, sino que emerge como un lugar harto complejo que posibilita maneras otras de imaginar, de significar, de leer, de recuperar nuestras almas como lectores que comparten una misma pasión por liberarnos de nuestros encierros, sean estos físicos, culturales o espirituales.

Alicia Ortega nos recuerda que la fuga «revela las fisuras y las grietas» de todo relato de fundación que «apunta a dotar de elementos simbólicos a un imaginario plural de nación». Es decir, «Si el anhelo es abrir la literatura a los márgenes sociales y culturales del país, el motivo de la fuga expresa, por otra parte, las limitaciones del diálogo intercultural». Además, según señala, «Todo migrante, casi siempre, es un expulsado de su territorio original. La situación de su errancia responde a una realidad de pobreza y exclusión social, porta las señas de estigmas raciales, y se complejiza aún más en el desencuentro regional» (145-46).

Hago referencia a esta observa-

ción sobre las fugas y migraciones precisamente por su relevancia y actualidad en todo el mundo. Mientras leo con Alicia y con muchos otros lectores de cada lado de la línea imaginaria, mi lectura forzosamente es simultáneamente del norte y del sur, reacciona y responde a temáticas que son de otros y que son mías/nuestras a la vez. ¿Cómo leer *Fuga hacia dentro* entonces sin sentir el peso perverso de aquel *Make America Great Again*? ¿Será la historia del Ecuador vista en su novelística según nos la presenta Alicia Ortega tan lejos de la que vivimos más al norte? ¿Cómo hemos de asumir nuestra pertenencia en fuga? Francamente, no lo sé. Pero el libro que nos regala Alicia Orte-

ga está lleno de posibles caminos entrecruzados que, si no nos conducen a una respuesta definitiva, sí nos posibilita una regenerada afirmación de nuestra humanidad compartida, siempre en ciernes, siempre en construcción. George Bernard Shaw, el reconocido dramaturgo británico comentó una vez que la vida no se trata de un autodescubrimiento, sino de la posibilidad de inventarnos. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* constituye una herramienta de esa invención. Ojalá sepamos emplearla por el bien de todos.

Michael Handelsman
University of Tennessee

Michael Handelsman (New Jersey, 1948). Recibió su MA y PhD en Lenguas Romances y un diplomado de nivel de doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de la Florida. Es Profesor Distinguido Emérito de la Universidad de Tennessee donde ejerció la cátedra de Literatura Latinoamericana y dirigió los programas interdisciplinarios de Estudios Latinoamericanos y Estudios Globales. Es autor de dieciséis libros y más de ochenta artículos publicados en revistas indexadas, la mayoría de los cuales tratan temas ecuatorianos. En 2012 fue nombrado Miembro Correspondiente Extranjero de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Profesor de Honor de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito, donde ofrece seminarios en los doctorados de Estudios Culturales Latinoamericanos y de Letras Hispanoamericanas.



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes
de Ecuador, bajo el sello editorial UARtes Ediciones.

Se imprimieron 250 ejemplares en Mariscal S.A.,
en octubre de 2018. Familias tipográficas:

Chronical y Courier.

