



N° 19

ENSAYOS SOBRE LITERATURA

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

UNIVERSIDAD-VERDAD



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Nº 19

Abril de 1996

UNIVERSIDAD DEL AZUAV

Dr. Mario Jaramillo Paredes

Rector

Dr. Leonardo Moreno Aguilar

Vicerrector

Dr. Jorge Paredes Roldán

Decano General Administrativo

Dr. Raúl Córdova León

Decano de Investigaciones

UNIVERSIDAD-VERDAD

Revista de la Universidad del Azuay

Director

Dr. Claudio Malo González

Consejo Editorial

Dr. Napoleón Almeida Durán

Dr. Oswaldo Encalada Vásquez

Arq. Diego Jaramillo Paredes

La responsabilidad por las ideas expuestas en esta revista corresponde exclusivamente a sus autores.

Se autoriza la reproducción del material de esta revista y se pide citar la fuente.

Canjes y donaciones: Biblioteca "Hernán Malo González" de la Universidad del Azuay

Av. 24 de Mayo 7-77 y Hernán Malo

Apartado Postal 981

Teléfono 881333

Cuenca-Ecuador

CONTENIDO

NOTA DE LOS EDITORES	11
EL PODER CURATIVO DE ESCRIBIR Tad Elliott	13
HUMOR Y LITERATURA Claudio Malo González	31
¿CÓMO ENSEÑAR LITERATURA? Joaquín Moreno Aguilar	45
LA SORPRESA, GOLPE DE GRACIA EN EL CUENTO CLÁSICO Antonio Sacoto	61
LA HUIDA DEL FUTURO: APROXIMACIÓN A LA LÍRICA CUENCANA Marco Tello	71
LITERATURA, MÚSICA Y ROCOLA María Eugenia Moscoso de Cordero	101
BORGES MÁGICO Pablo Doberti	117
LA SUPERACIÓN DEL REALISMO EN PAREJA DIEZCANSECO Oswaldo Encalada Vásquez	131
JOSE MARTÍ, CIEN AÑOS Felipe Aguilar A.	151
NOVELA MADRE, NOVELA LIBERAL Jorge Dávila Vázquez	163

LOS AUTORES

TAD ELLIOTT

Profesor de la Universidad de Carolina del Norte. Asheville.

CLAUDIO MALO GONZÁLEZ

Ex Ministro de Educación. Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Azuay.

JOAQUÍN MORENO

Licenciado en Lengua y Literatura. Ex-Decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Azuay. Director de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Azuay.

ANTONIO SACOTO

PhD. en Literatura, Universidad de New York.

Profesor de la Escuela de Graduados del City College de New York.

MARCO TELLO

Ex-Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Azuay.

MARÍA EUGENIA MOSCOSO

Licenciada en Lengua y Literatura. Ex Subdecana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca.

PABLO DOBERTI

Licenciado en Psicología, Universidad de Buenos Aires.

OSWALDO ENCALADA VÁSQUEZ

Doctor en Literatura. Profesor de Literatura de la Universidad del Azuay.

FELIPE AGUILAR

Licenciado en Lengua y Literatura. Profesor de Literatura de la Universidad del Azuay y de la Universidad de Cuenca.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ

Profesor universitario. Autor de varios libros de cuentos, novelas y diversos ensayos sobre Literatura Ecuatoriana.

NOTA DE LOS EDITORES

La satisfacción de placeres en el ser humano no se limita a aquellos que su área biológica requiere. Dotado como se encuentra de siquismo superior y siendo la cultura -en el sentido antropológico del término- elemento esencial en la organización de su vida, otro tipo de goces propios de su condición no material; generan satisfacciones que contribuyen a la vez a su desarrollo integral. La expresión y contemplación de belleza se encuentran entre ellas. Muchos son los medios de los que nos valemos para este fin: formas y colores, volúmenes, sonidos, movimientos. El lenguaje, siendo su función esencial la comunicación, es también un elemento de casi ilimitadas posibilidades para expresar y contemplar belleza.

Esta entrega se concentra en el área de literatura. Además de su función conceptualizadora -puesta de manifiesto con enorme eficiencia en las fórmulas de las ciencias exactas- puede el lenguaje expresar sentimientos. En el caso de la literatura se conjugan equilibradamente estas dos posibilidades para deleite del lector. Esta asignatura existe en educación media y en carreras específicas de la universitaria. Si se cumple a cabalidad con uno de sus propósitos: incentivar en el estudiante el gusto por la lectura, se le ha dotado de un muy poderoso instrumento para combatir el tedio y el aburrimiento y para expandir su espíritu incursionando en muchos y diferentes mundos desencadenando la creatividad y agudizando las posibilidades de la imaginación.

Los temas de los artículos de esta entrega son variados. Uno de ellos aborda a la literatura como un "medicamento" psicológico de extrema eficacia en cuanto somos capaces de superar la desidia y escribir sin pretensiones de lograr un premio codiciado literario. Cómo debe enseñarse literatura para robustecer el placer por la lectura y no odiar este don, la presencia del humor en la expresión literaria, la manifestación en sectores populares identificados por la rocola, son temas que se

abordan. No podían faltar análisis de obras y autores que se han ganado un sitio de preferencia en este campo como Jorge Luis Borges, José Martí, Luis A. Martínez y Alfredo Pareja Diezcanseco.

A diferencia de otros ámbitos del saber y que hacer humanos que se concentran en especialistas e iniciados, la Literatura, de alguna manera, pertenece a todos.

EL PODER CURATIVO DE ESCRIBIR

Tad Elliott

(Traducido del inglés por Claudio Malo G.)

Introducción

Platón escribió que "la vida sobre la que no se reflexiona: no merece ser vivida". Hábilmente maniobramos a lo largo de la vida evitando enfrentarnos a aquella misteriosa parte de nosotros mismos que se esconde en nuestros más profundos pensamientos y sentimientos. Tenemos miedo de descender hasta ellos. ¿Cómo examinarnos a nosotros mismos de una manera enriquecedora?

Este ensayo nos muestra cómo iniciar el viaje hacia nuestro autodescubrimiento, para aprender la manera de sacar provecho del poder curativo de escribir. El objetivo es crear un lugar seguro en el que los sentimientos y las emociones puedan ser expresadas. Este es el comienzo del proceso de curación. Se discuten varias técnicas y sistemas de escribir que ofrecen tranquilidad y ánimo. Cuando sabemos que es lo que nos hiere, cuando sabemos en donde somos lastimados comenzamos a curarnos a nosotros mismos. Aquellas partes de nosotros a las que no hemos dado importancia y a las que hemos reprimido por mucho tiempo afloran a la superficie. Curarnos a nosotros mismos escribiendo es un viaje hacia lo desconocido. Este es el tema de este ensayo.

¿Cómo comenzar?

Dejemos que comience la curación. Que comience ahora mismo. Permitamos que las palabras empiecen a fluir, aquellas que han estado bloqueadas dentro de nosotros. Recibamos la bendición y el coraje para comenzar a escribir. Solo por un momento me acerco a mí la pluma y el papel ¿qué pluma y qué papel? No importa ahora.

Tomo la pluma entre mis manos, la llevo sobre el papel. ¿Cómo comienzo, qué debo decir? Dejemos que las palabras

fluyan, comencemos de una vez. Que no me distraigan ahora, estoy escribiendo, no estoy seguro de lo que voy a expresar, no sé cómo voy a escribir. Solamente sé que voy a comenzar a escribir.

En cuanto comienzo a escribir, me digo a mi mismo relájate. Respiro profundamente, tengo poder para expresarme. Quiero escribir acerca de cómo me siento. ¿Cómo me siento? No sé, tengo tantos sentimientos. Hay tantos pensamientos que quiero expresarlos, no sé por dónde empezar. ¿Cómo comenzar a usar el poder curativo de escribir?

Primero, respira profundamente. Luego escribe la fecha en la parte superior de la página. Cuando escribes la fecha en la parte superior de la página cuentas con un momento para tranquilizarte. No olvides de escribir el día de la semana. A continuación añade la hora. Siempre comienza con la fecha y la hora en que inicias la escritura. Puedes también añadir el lugar en donde estás cuando comienzas a escribir. Esta escritura repetitiva se transforma en un "mini ritual" que es una importante ayuda para comenzar.

Hay algo que tener en cuenta cuando estás escribiendo: no hagas abreviaciones. Saborea cada palabra. Deja que las palabras decoren la página. Si tienes dudas ortográficas, no te preocupes. Siempre es posible revisar. Deja que las palabras fluyan. Deja que un pensamiento lleve a otro.

Muy bien, la mano que sostiene la pluma comienza a moverse ¡ESTOY ESCRIBIENDO! ¡Qué fácil es! Ahora piensa que estás escribiendo una carta. En lugar de dirigirla a alguien que conoces, escribe la carta a un amigo imaginario o "al poder curativo". Esta es una forma de comenzar. Piensa en algo que te guste, que puedes usarlo como inicio. Comienza escribiendo una carta. Comienza con "querida amiga".

Empieza escribiendo la primera cosa que aparece en tu mente. Deja que las palabras salgan tal cual ellas son. Míralas a medida que aparecen a lo largo de las páginas. Con frecuencia te sorprenderás. A veces pretendes escribir acerca

de un tema pero, algo totalmente distinto sale de tu mente. Esto es bueno. Es exactamente lo que quieres realizar. Deja que los pensamientos se dirijan a sí mismos. Tal vez tienes que comenzar escribiendo: "No estoy seguro, acerca de lo que voy a escribir. Estoy escribiendo una carta y siento como si estuviera escribiendo un artículo". Lo más importante es recordar que hay que seguir escribiendo. Tal vez repentinamente se te ocurra escribir sobre algo diferente a mitad de la frase. Bien deja a un lado la idea y escribe sobre la otra. ¿De quién son esas ideas? Diles a las ideas que tú eres quien toma las decisiones y que escribirás sobre lo que tú quieres. No tienes que regresar y terminar la primera. Nunca te sientas culpable si abandonas una idea y la cambias por otra. Pregúntate ¿de dónde viene esta idea? Concéntrate en la nueva idea y desarróllala por un momento. No te preocupes sobre si los pensamientos tienen entre sí alguna conexión lógica. Continúa moviendo la mano, sigue escribiendo.

Una de las mejores cosas al escribir es que se parece a un sendero o un camino. No sabes que hay luego de la próxima curva o la siguiente colina, a no ser que sigas caminando. Siempre hay una nueva idea adelante. Sigue caminando. Tu camino será distinto al de cualquier otro. No hay calificaciones ni exámenes ni críticas: Deja que tu mano mueva la pluma a lo largo de la página. Deja que las ideas vengan y continúen... Sigue a tus pensamientos. Mira en donde se apoderan de ti. ¿Qué viene luego? ¿Qué hay después de la próxima curva? Continúa escribiendo y lo sabrás.

Al final de tu carta escribe antes de firmarla tu amigo..... y añade "Recuerda que te volveré a escribir pronto".

Has encontrado un nuevo amigo (que realmente eres tú mismo). ¡Es el comienzo! Ahora eres una estrella brillando en el universo. Has iniciado el proceso de curación. Respira profundamente. Cierra los ojos y siente cómo el poder curativo fluye en tu interior. Sonríe y relájate. Las palabras que escribes te están curando.

No esperes hasta mañana para escribir nuevamente; Piensa en tus escritos como en tu práctica diaria de curación. Gracias por comenzar el proceso curativo, creo en él. Que el proceso curativo sea fuerte y seguro en ti. Deja que este proceso se inicie. Deja que las palabras comiencen a fluir.

Acción de gracias

Dar gracias es una parte muy importante en el proceso de curación. Siento que quiero más paz en mi vida. Estoy listo para que la paz viva conmigo. Quiero que la paz sea mi compañera y llene mi casa: Nunca quiero alejarme de la paz.

"Oh Paz, gracias por venir a verme. Gracias por llegar a ser mi compañera. Quiero estar cerca de ti. Por favor, quédate conmigo como una sombra, cercanamente atada a mi cuerpo. Ven y vive en mi casa. Quédate a comer conmigo, haré un lugar para ti. Te pido que me protejas, que me cobijes y me nutras. Ayúdame en el proceso de curación. Gracias Paz por escucharme. Gracias Paz por venir a vivir conmigo. Gracias por darme abrigo y alimentarme, por ayudarme en el proceso de curación."

El resultado es la realización de lo que se pidió, en otras palabras, al escribirlo, al ponerlo sobre el papel, al dirigirse a "Paz" por su nombre, al pedir aquello que queremos que ocurra, ponemos en movimiento las fuerzas que ocasionarán que suceda. Todo lo que necesitamos recordar es escribir nuestras solicitudes, pedir los resultados que esperamos. El resto se ocupará de sí mismo.

Muchos otros conceptos pueden ser personificados de esta manera. Algunos de mis favoritos son Gozo, Felicidad, Sabiduría y Amor. Haz tu propia lista. Pídeles refugio, protección, curación. Ellos te oirán, no se negarán a hacerlo. Una vez que se ha puesto la petición en marcha, sigue adelante por sus propios poderes. Tú puedes tener un nombre para este poder.

A veces escribo algo como lo que sigue: gracias a ti, Oh Paz, ayúdame, sé que me estás ayudando, agradezco tu ayuda. Ayúdame a terminar este artículo. Gracias por oírme. Esto me permite comunicarme y agradecer. La curación depende del agradecimiento. Curación ES agradecimiento. Si escribes una carta a alguien y todo lo que dices es gracias muchas veces, ya has hecho lo suficiente. Curarse es ayudar a otros. Di a aquellos que están contigo gracias, di a todos gracias. No dejes que el sol, la luna y las estrellas que se oscurezcan ante tu vista sin decir a alguien gracias.

Gracias por unirme a nuestro viaje de curación. Tienes un pasajero muy especial a bordo: tú mismo.

Cartas especiales

Esto es lo que escribí en mi diario de curación un día: "Querida Martha", (mi abuela paterna). Sé que siempre me has querido. Cuando te visité en el asilo de ancianos, quedé avergonzado porque no te dije nada. En ese día no podía entender por qué no me dijiste algo a mí. Aunque el derramé cerebral te impedía hablar, ahora sé que querías decirme que me amabas. También sé que entendías cómo me sentía, aunque estaba tan impresionado al verte paralizada que me quedé sin palabras. Me dio mucha tristeza tu muerte pero creo que tú oyes y sientes mi mensaje. Siento tu presencia junto a mí, sé que siempre me quisiste, te extraño. Gracias por ser una abuela cariñosa, gracias por ser TÚ. Te amo.

Cartas especiales como éstas tienen importancia en el proceso de curación. No pueden ser enviadas por correo de manera normal, se las envía mientras se escriben. Te curan desde el interior. Durante años me sentí culpable porque mi abuela Martha murió pocos días después de visitarla en el asilo de ancianos. Nunca me perdoné por haberme portado de esa manera.

Mi abuela me habló a través de mi diario de curación. Me di cuenta como consecuencia de escribir la carta que ella me había

perdonado. Había actuado de acuerdo con las circunstancias que le afectaban y yo había respondido conforme a mi experiencia y grado de madurez. En cuanto terminé de escribir la carta me sentí liberado de una gran culpa que la había llevado conmigo por años.

Buena parte de nuestra curación tiene que ver con el conocimiento de que no estamos condenados por algo que hicimos hace años. Mucho de nuestra curación tiene que ver con otros, comencemos con cartas especiales. Nuestras cartas especiales son privadas y sólo el hecho de escribirlas nos libera de pesadas cargas. No tenemos porqué cargar con nosotros por el resto de nuestras vidas los pesares de los desastres. La curación depende de nosotros, el poder curativo de escribir comienza cuando enviamos una carta a alguien, aunque ella permanezca en nuestro diario de curación.

El perdón es vital para la curación. No solo necesitamos perdonar a otros, sino que debemos crear mecanismos para perdonarnos a nosotros mismos por nuestras faltas. A veces lo que necesitamos hacer es escribir una carta a alguien que aún vive. Puede ser necesario comenzar con "solo quería decirte que he estado pensando en ti".

Puede ser que podamos encontrar algo que dar, algo tan simple como el recorte de un periódico, una revista, una historieta, un poema, la foto de una flor, de un caballo o del arcoíris. El "regalo" puede ser el pretexto que necesitamos para enviar la carta, que nos ayuda a encontrar el coraje para escribir.

Querido amigo: "te estoy enviando esta foto (historieta, revista etc.) que la encontré el otro día. Me recordó que no he tenido noticias de ti desde hace bastante tiempo. A propósito, hay algo que siempre, he querido decirte. ¿Te acuerdas cuando.....?".

Es posible que algún día no podamos volver a escribir. Cuando estemos viejos o enfermos, no estaremos en condiciones de usar nuestras manos o dedos. Peor aún, puede deteriorarse nuestra mente y olvidarnos de escribir. Para estar

seguros ¿Por qué no escribir una carta, ahora mientras podemos? Podemos siempre comenzar así: "Espero que me perdones por no haberte escrito más pronto", de este modo se ha abierto el camino para una carta curativa.

El tiempo y el esfuerzo que requiere escribir cartas valen la pena. Cuando nos hemos liberado de algo de nuestra culpa y vergüenza, hemos abierto el camino para el proceso de curación que nos permitirá trabajar mejor y más rápido. Cada día nos trae más curaciones.

Las cartas son un rico venero de curación. Escribe hoy una carta a alguien que conoces. Si no sabes con certeza su dirección o si aún vive, que no sea motivo para desanimarte. Tu carta puede "llegar". El mensaje que envíes será "recibido" con satisfacción y al mismo tiempo estarás curándote a ti mismo.

"Gracias amigos y familiares por estar vinculados conmigo por amistad o parentesco. Nos necesitamos el uno al otro, Gracias por nuestra correspondencia, espero saber de ustedes pronto".

Las cartas especiales generan más curación. Sentirás un genuino calor y amor que te ha esquivado por años. Nada actúa más rápido en el proceso de curación que escribir cartas. El gozo empieza mucho antes de que la carta llegue. Compra muchos sobres y estampillas y úsalos.

La importancia del color

El color nos afecta de manera sutil. Aunque no pensemos en ello, experimentamos la vida en colores. ¿De qué color es la tinta de la pluma que estás usando? ¿Por qué no usas diferentes colores? Decídete a escribir por un momento con un color y luego cámbialo, solo por diversión.

¿Y en relación con el papel? ¿Es blanco porque siempre escribes en papel blanco? ¿Por qué no escribir en un papel de color? Intenta un hermoso entorno para escribir. Haz una

experiencia con papeles y con tintas de colores. ¿Qué color de tinta te agrada más sobre qué color de papel? Mi hermana Linda Jean Hardison escribe: "La total impresión estética de mi diario es muy importante para mí. Me gusta combinar el color de papel con el de la tinta de mi pluma. Mi diario es en realidad una expresión creativa relacionada con el color y la composición como con las palabras".

Otra idea relacionada con los colores. Otra de mis hermanas, Ann Carolyn Skillington tiene una razón especial para escoger colores en sus escritos. Clasifica diferentes clases de escritos, según sus contenidos, usando distintos colores de tinta. Si escribe sobre un sueño, usa tinta púrpura. Si luego quiere volver sobre ese sueño, tiene tan solo que buscar lo que escribió con tinta púrpura. A continuación algunas de sus ideas sobre escribir un diario como un proceso de curación.

"Al reflexionar, me doy cuenta de que la función más importante de escribir un diario es la de actuar como catalizador o motor de mi sistema autoregulatorio interno. Caer en un estado de mal humor, depresión, miedo, indecisión o cualquier otra situación desagradable o dañina, es frecuentemente el resultado de no conocer qué sucede, cuál es la causa de algo o, peor aún, no saber qué hacer. Escribir acerca de mi talante -que frecuentemente implica la elaboración de una posible solución o asociación de la situación con otros aspectos de mi vida- casi siempre culmina en un cambio o modificación de mi humor o actitud.

En mi caso, no dudo que escribir un diario es la esencia de este proceso autoregulatorio. Aunque algún otro esfuerzo adicional sea necesario antes de llegar a una solución al problema, escribir nos ayudará a conducirnos a la próxima etapa que puede ser algo distinto a escribir. No tengo sino que tomar la pluma y el diario para que la totalidad de mi sistema orgánico sepa que algo va a ponerse en marcha.

La segunda función de escribir un diario consiste en proporcionarnos una visión exterior de lo que está ocurriendo internamente. Contar con una visión del mundo interior

externa en blanco y negro (más frecuentemente en blanco y colores) me permite ganar distancia para una actitud crítica similar a la necesaria cuando se escribe o pinta una obra de arte. Como todo artista sabe, esto es invaluable como parte del proceso y culmina en una obra de mayor comprensión "y profundidad."

La principal idea es experimentar con el uso del color. Prefiero las tintas verde y negra. El verde parece ser el color curativo para mí. El negro me parece poderoso y amable. Azul es el color de la tranquilidad, calma y serenidad. El rojo, es audaz, alegre y jovial. Frecuentemente cambio el color de la tinta que uso para variar y distraerme. Retorna a la niñez y juega con colores. ¿Qué colores te gustan?

Escribir te proporcionará desarrollo y cambio. No te preocupes acerca de los significados de los colores. Compra una variedad de ellos y diviértete. Recuerda cuando en la infancia tenías una caja de lápices de cera de colores (¿te acuerdas de su olor?). Frecuentemente encontramos que lo que más queremos es deshacernos de lo que no nos gusta. Usa tu imaginación para crear tu propio estilo de escribir.

El río de la vida

Me gusta escribir sobre los ríos. Deja que tu mente deambule por las montañas en donde sale agua fría de las vertientes entre las fisuras de las rocas. Hay un conjunto de peñascos sobresalientes, cubiertos de musgo, que protegen las vertientes. Cerca crecen helechos debido a la humedad. Florecen plantas salvajes diferentes en cada estación. Pájaros y animales de los bosques y colinas vienen para encontrar alivio a su sed en las vertientes. Siempre hay sombras y humedad en la vertiente de mi mente.

Las aguas se deslizan hacia abajo por la falda de la montaña chocando contra rocas y troncos caídos. Por aquí y por allá el agua forma pequeños remansos en donde los peces, las ranas y

las salamandras establecen su hogar. Pronto los hilos de agua provenientes de otras vertientes se unen y ganan en fuerza.

A veces podemos cruzar caminando o saltando las pequeñas corrientes. A medida que se tornan más anchas, debemos encontrar un árbol caído a lo ancho o piedras ubicadas a espacios convenientes que nos unen con la otra ribera. El espíritu aventurero que habita en nosotros nos puede invitar a recurrir a un bejuco colgante para cruzar al otro lado.

Pronto las aguas se juntan con otras corrientes creciendo en velocidad, profundidad y anchura. Ocasionalmente el paisaje se enriquece con rápidos de agua blanca y con cascadas. Los nuevos ríos son casi siempre tranquilos y corren a través de hermosos y escarpados paisajes. Luego de una tormenta o fuerte lluvia, se vuelven hinchados, turbulentos y peligrosos.

A veces las montañas ceden su lugar a planicies y los ríos se ensanchan y disminuyen su velocidad. A veces se asemejan a un amplio lago. Cerca de la costa se mueven imperceptiblemente. Debido a la disminución de la vegetación y al estancamiento del agua el río puede volverse café y a veces negro.

Finalmente el río llega al mar. El agua dulce y el agua salada se mezclan en una zona de marea. Pronto el agua salada se apodera de la dulce y el río deja de existir. El antes orgulloso río es ahora una pequeñísima parte del infinito océano.

Desde el humilde comienzo en la vertiente de la montaña se marcha presuroso el río al inevitable final del océano salado. Para mí, la vida es como un río.

¿Cómo mi vida es igual a un río? ¿Es mi vida llena de turbulencias y conflictos, o es tranquila y pacífica? ¿Estoy cerca de la vertiente, lleno de entusiasmo e ideas frescas, o estoy bajando por la amplia planicie perezoso y contento de no hacer nada?

¿Por qué clase de paisaje estoy pasando? ¿Es saludable y atractivo o alborotado y lleno de escombros? ¿Estoy tranquilo e inspirado en mi camino, o estoy solitario y temeroso? ¿Cuál es el color del cielo? ¿Están las plantas florecidas?

Describe tu río con detalle. Haz una pintura con palabras, usa colores. ¿Cuándo y dónde nació tu río? ¿Cómo sientes a tu río? ¿Te gusta? ¿Qué parte del río corresponde a tu vida en este momento? ¿Qué quieres que él sea? Escríbelo en tu diario, deja que la curación venga. Escribe la historia de tu río. ¡Gracias manos por escribir!

Diarios y cuadernos

Se necesitan sólo dos cosas para hacer pan: harina y agua; escribir un diario es como hacer pan sencillo. Necesitas algo con qué escribir: una pluma o un lápiz, un marcador de colores, una tiza, etc. y algo en dónde escribir: una vereda, un pizarrón, una pared, una hoja de papel, un cuaderno. Por razones prácticas, cuadernos baratos se convierten en grandes diarios, puedes comprarlos en cualquier parte (inclusive las tiendas de abarrotes las venden).

No tienes que escribir frases perfectas en tu cuaderno. La mayor parte del tiempo no uso mayúsculas en mis diarios. No me importa si mi ortografía, puntuación o gramática son correctas. Nunca olvido a mi profesora de quinto grado: Mary Bel Haymore que me castigaba con la palmeta porque mi escritura a mano era tan mala que no podía encontrar la diferencia entre una "i" o una "c" a menos que hubiera un punto sobre una de las letras. A veces no puedo entender la letra de mi propio diario, pero nadie la va a calificar.

No importa lo que escribas, el proceso es mucho más importante que el producto. A dondequiera que vaya, siempre llevo pluma y papel (similar a una pequeña agenda) en mi bolsillo. Me siento desnudo si mi diario no está junto a mí. Escribe cualquier cosa siempre que tengas urgencia de hacerlo. Lo menos importante en el proceso de escribir es lo que

escribes. Aunque escribamos con tinta invisible muchas veces sobre la misma hoja de papel, estamos escribiendo en un "diario". El poder curativo está en los momentos en los que escribimos, no en lo que queda luego de que hemos terminado de escribir.

Mi última aventura al escribir el diario fue hacer agujeros en papel de color e introducirlo en las argollas de una carpeta sin orden alguno (si encuentro en una papelería una libreta con páginas de diversos colores, la compraré). Gozo escribiendo en papel sin líneas, inténtalo, puede ser que te guste. ¿Quién te dijo que se debía escribir en papel con líneas? Tu profesor de primer grado.

Linda Jean Hardison, mi hermana menor, describe su diario con detalle. "Veo mi diario como un conjunto de gráficos más que como palabras sobre un papel. La sensación visual que refleja sobre mí la página es tan importante como lo que en ella está escrito. Prefiero usar páginas sin líneas porque así tengo control sobre su presentación visual. Me gusta hacer dibujos, pegar fotos, recortes y otros elementos relacionados con lo que estoy escribiendo. He usado cintas, papel de aluminio, papel de empaque y otras cosas para añadir a mis escritos. Mi cuaderno favorito para diario es el que tiene papel sin líneas y mide ocho o nueve pulgadas, es un buen tamaño para llevarlo en un viaje. Tengo una "oficina portátil" que cabe en un bolsillo con cierre; incluye lápices N° 2, 4B, 2B para dibujos, esferográficos de tinta negra -por lo menos dos-, un sacapuntas, clips, pegamento, cinta scotch, tijeras, borrador y un pequeño estuche de acuarelas, una botella pequeña para agua y una libreta espiral de dos pulgadas y media por cuatro.

¿Cómo haces un castillo de arena o un diario? Respuesta: en la forma que quieras. Podrías decir que nuestros diarios son castillos de arena que los hacemos en nuestras mentes. En lugar de arena húmeda que sale de un balde, miramos cómo palabras líquidas fluyen de la pluma. Experimenta, pásalo bien. Todos aprendemos de los demás. Cuando sepas que tu diario ya está en marcha y encuentres que te gusta, ayuda a algún otro

a que lo inicie, enséñale cómo hacerlo. Sobre todo no permitas que ninguno te diga como construir su propio castillo de arena.

El Jardín de la vida

En la parte occidental de Carolina del Norte gozamos de un clima benigno de cuatro estaciones. La primavera es soleada y con brisa, anticipándose a veces los días calurosos y húmedos del verano y en otras ocasiones recordándonos que el frío clima del invierno volverá por un día o dos. En verano, descansamos perezosamente en las largas tardes y nos aliviarnos con el aire fresco que viene desde las montañas en las noches. El otoño devuelve brío al ritmo de la vida y nos enriquece con el despliegue de colores de las hojas de los bosques que los podemos ver en todas direcciones de nuestros pequeños pueblos y ciudades. Los inviernos son diferentes dependiendo de la altura. Algunas áreas reciben muy poca nieve mientras que otras gozan con más frecuencia y gusto de nieve y granizo.

Los jardineros se acoplan a las variaciones sutiles de la naturaleza. Miran las señales de la luna o "escuchan", el dolor de sus huesos como mensajes de cuando se deben sembrar ciertas plantas o si pronto lloverá. Fundamentalmente la jardinería es la esencia de la vida expresada en objetos tangibles y acontecimientos más o menos predictibles. Mientras pensamos en nuestra propia vida y nos preguntamos cómo dar sentido a lo que está ocurriendo justo en este momento, que ha sucedido en el pasado o que nos puede esperar "luego de la próxima curva", frecuentemente ayuda contemplar la vida a través de la metáfora de un jardín.

Existe una correlación obvia entre el jardín y las estaciones. En primavera se siembran las semillas en la tierra. Cuando las semillas reciben humedad, calor y luz empiezan a germinar. Sigue un período crítico, si los caprichos del clima generan demasiada o muy poca humedad, calor, luz solar etc., las nuevas y nacientes plantas pueden encontrar la muerte antes de tiempo. Por regla general, las plantas jóvenes desarrollan raíces y luego hojas tan rápidamente como sea posible. La primavera

es la época del desarrollo en el jardín y es paralelo a la infancia en el ser humano.

A medida que la temperatura sube, que las horas del día se alargan y la estación se acerca al solsticio de verano, las plantas comienzan a madurar, a florecer y producir frutos según su propia naturaleza. A no ser que fenómenos desafortunados como el granizo, inundaciones, vientos fuertes, plagas o sequías les golpeen, las plantas caminan correctamente hacia la madurez entregándonos las bendiciones que deseamos cuando las sembramos. Con la llegada del verano, es fácil observar como nuestra vigilancia disminuye (¡hace tanto calor en el jardín!) y los insectos y malezas tienen campo libre. Casi imperceptiblemente, las plantas sienten la llegada del otoño antes que nosotros.

Personalmente creo que las plantas pueden saber cuándo cambian las estaciones debido a las modificaciones en la duración de la luz del día. Aunque agosto es tan cálido como julio, los días se vuelven más cortos reduciéndose dos minutos. El otoño no es sólo una estación con clima más frío sino una en la que las plantas tienen mayores cambios en la forma de crecer y vivir. Muchas plantas se alistan para el inminente invierno con un florecimiento y fructificación final aunque su calidad esté deteriorándose. Si el verano es la plenitud de la vida, el otoño es la estación en la que se avanza hacia la "edad media".

A medida que avanza el otoño, los campesinos se apresuran en recoger vegetales, frutos y flores con la esperanza de haber recolectado todo antes de que llegue la primera mortal helada. Los jardineros juegan un poco con el otoño, convenciéndose a sí mismos de que la estación de crecimiento puede durar un poco más, deteniéndose en la tarea de cosechar. Al margen de la hora y la fecha, la helada es seguro que llega. El invierno no llega repentinamente, pero se arrastra sobre el jardín. Gradualmente disminuye la luz del sol. Las noches se tornan más frías y los vientos secos se llevan la humedad de las hojas. No hay mucho que hacer en el jardín excepto limpiar los despojos dejados por la estación de crecimiento. Todo ha

terminado. Los blanqueados esqueletos son apilados con la maleza o arrojados al montón de abonos.

¿Qué apariencia tiene tu jardín ahora? ¿Qué estación es? ¿Hay cosas que necesitas hacerlas y han sido pospuestas indefinidamente? Cuando comencé a "trabajar en mi jardín", descubrí que estaba creciendo en un lote abandonado lleno de desechos. Había en él llantas viejas, ladrillos, basura, árboles abandonados y mucha maleza. Escribí y escribí durante meses. Gradualmente me deshice de muchos de los elementos indeseables de mi jardín. Cambié mis hábitos. En el fondo de mi corazón supe que pude haber tenido una vida más feliz, y que la merecía. También supe que no podría alcanzarla a no ser que comenzara a trabajar, trabajar y trabajar.

La jardinería es un hermoso trabajo. Comencé con una idea, una semilla pequeñita. La planté y alimenté con mucha agua. Si algo invade el espacio que hemos creado, me vuelvo rudo y lucho con el adversario. Nunca nos damos por vencidos. Si alguna parte del jardín se daña y deteriora, hay espacio suficiente para recomenzar y sembrar nuevamente. No importa si es que sembramos cien semillas y tan sólo diez brotan. Ahora tenemos diez plantas nuevas en nuestro jardín donde antes no había una sola. ¿Qué quieres sembrar en tu jardín? ¿Prosperidad? ¿Felicidad? ¿Paz? ¿Alegría? ¿Sabiduría? ¿Amistad? ¿Amor? Siéntate y haz el pedido de tu semilla. Luego toma tu pluma y tu papel y escribe de seguido. Dile al mundo que estás creciendo en tu jardín. Sé fuerte, sé valiente. Siéntete vencedor.

Una invitación

Deja que el poder curativo de la escritura comience en tu vida. ¡Deja que ocurra ahora! Usa las técnicas y sugerencias descritas en este trabajo para liberar tu mente de cargas innecesarias. Ayúdate a tener una mejor vida haciendo sitio para la Paz, el Amor, la Alegría, la Sabiduría y la Felicidad. Tómate tiempo para comenzar a escribir hoy. Puedes hacerlo en cualquier clase de papel. Tu diario no es lo que escribes en

él, sino lo que has escrito. El poder curativo se encuentra en las palabras que fluyen de tu pluma. Por favor, no pares de escribir. Deja que el poder curativo empiece. ¡Deja que empiece ahora!

HUMOR Y LITERATURA

Claudio Malo González

Risa y ordenamiento social!

El hombre es el único animal que ríe. Hay quienes sostienen que este privilegio lo comparte con la hiena, compañía nada atractiva por cierto. El comportamiento animal está regido por el instinto que muy poco cambia con el transcurso del tiempo. Su ordenamiento es rígido y programado desde antes del nacimiento. El ser humano en cambio tiene la capacidad de crear cultura y ordenar su conducta de acuerdo con lo que él mismo colectivamente creó. Carece la cultura de la rigidez del instinto, razón por la que cambia con el tiempo relegando una serie de ideas, usos y costumbres a los archivos del pasado. La flexibilidad de la cultura se manifiesta también en las diferentes y múltiples maneras que el ser humano organiza su comportamiento en distintas partes del mundo.

Toda colectividad humana cuenta con normas de conducta ideas y creencias para que sus integrantes sepan cómo comportarse en las diversas circunstancias que el quehacer cotidiano nos depara o nos conmina a enfrentar y también la manera de conducirnos en ocasiones especiales, muchas de ellas establecidas por la propia sociedad generosa en rituales y ceremoniales. Estas normas van desde la solución de problemas elementales como lo que debemos comer, cuando y con qué artefactos, con qué debemos cubrir nuestros cuerpos en cada ocasión, hasta las actitudes que debemos asumir frente a seres y fuerzas sobrenaturales, organización del estado y expresión estética, por citar unos casos. Actuaciones diferentes a lo culturalmente aceptado, provoca en los integrantes de la colectividad reacciones de lo más variadas como la estupefacción, la sorpresa, la cólera, la agresividad y la risa.

De diversas maneras se ha tratado de explicar por qué el ser humano ríe, qué ocasiona esta clase de reacción y cuáles son sus efectos, cuando es oportuna o inoportuna la risa. El filósofo francés Henri Bergson y el Sicólogo austriaco Sigmund Freud,

entre otros, en sus obras *La Risa y El Chiste* y su *Relación con el Inconsciente* han profundizado sobre este tema. Creo yo que la risa se explica en buena medida como una reacción de sorpresa y desconcierto ante una forma de comportamiento no compatible con la conducta requerida en la circunstancia correspondiente. Si un profesor llega a dar clase en calzoncillos provocaría la risa de los alumnos, al igual que un diputado que en lugar de dar un discurso respondiendo al mensaje presidencial canta con voz destemplada la Chola Cuencana.

No pretendo en este trabajo profundizar en las explicaciones sobre la risa y la manera deliberada de provocarla, tan solo intento algunas reflexiones acerca de cómo se ha dado en una de las más ricas formas de la creatividad humana: la Literatura.

La risa, una necesidad

El niño que en el examen final de primer grado no puede contener su risa nerviosa en el escenario improvisado y arreglado con originales toques de mal gusto, pone en serios aprietos a la adusta profesora, peor aún si está presente el temido y reverenciado supervisor comisionado por la Dirección Provincial de Educación. En la primera oportunidad un coscorrón o un jalón de orejas reprimirán al inoportuno y díscolo niño.

Si en su cumpleaños el niño agasajado no ríe ante las gracias del payaso contratado para dar más vitalidad a la fiesta, si en el circo llora estentóreamente cuando el cómico simula una aparatosa caída, si se los dibujos animados que invaden la televisión, si indignado arroja en el basurero la revista cómica que su madre ha traído a casa, provocará este extraño ser enorme preocupación y, de repetirse esta extraña conducta, se recurrirá a los consejos de algún sicólogo o quien haga sus veces.

Con las variaciones del caso, las anomalías de la risa y su ausencia en el mágico mundo en la niñez se dan también en el espeso y pragmático de la edad adulta y la vejez.

Reír es una necesidad, el ordenamiento social lo entienden algunos como una camisa de fuerza que malévolamente cohibe nuestra espontaneidad y limita la creatividad. ¡Qué deseable es deshacerse de esa camisa! y una manera de hacerlo es mediante la risa que desaprueba, aunque sea momentáneamente, las normas existentes o que nos introduce en un mundo artificial en el que se practican diferentes formas de conducta que contrastan con las vigentes. Temores e incertidumbres frente al futuro, frustraciones cuando se fracasa en lo que se pretende lograr, reales o supuestas injusticias de las que somos víctimas, diferencias -a veces grotescas- entre el mundo ideal y el real en el que nos encontramos acorralados, provocan tensiones internas hijas de inevitables conflictos. La risa alentada desde fuera, distensiona y opera como pausas en el duro y nada grato bregar.

Las normas vigentes en cada cultura, además de calificar previamente lo que es y no es risible y cuando es aceptable-o merece desaprobación reír, establecen las formas en las que es lícito y conveniente provocar risa intencionalmente. La creatividad del ser humano puede entonces proyectarse hasta este campo, y si se lo hace con éxito recibe una sonora recompensa en carcajadas.

Los cómicos son parte antigua de la historia humana. Recordemos a los bufones de las cortes que se ganaban la buena voluntad del rey y la nobleza cuando cumplían con eficiencia su tarea, pero corrían también riesgos según el grado de neurosis del monarca, sus favoritas o favoritos. El pueblo contaba también con este tipo de diversión provisto por comediantes de diversa índole. En estos casos importa para arrancar carcajadas o sonrisas tanto lo que se dice como la forma en que se lo hace.

La comicidad o el chiste -en términos muy amplios-, son formas de comunicación cuyo mensaje tiene que ver con el lado sorprendente de la realidad cuyo alejamiento o conflicto con lo establecido provoca risa y distensión, siendo necesario inventar estas situaciones con gracia y artificio y en algunos casos -como

afirmó Bernard Shaw- decir la verdad que es la mejor chanza del mundo. En la vida diaria, más frecuentemente en las reuniones sociales, no faltan quienes recurren al chiste para tornar más ligera la convivencia. Los cómicos profesionales dedican su vida como parte de su trabajo a hacer reír a los demás generalmente en espectáculos públicos. Quienes trasladan lo risible al lenguaje escrito forman parte del amplio mundo de los escritores en el sentido más amplio del término.

Pero el chiste tiene varios matices y la risa conlleva múltiples clases de respuestas. Santiago Villas clasifica la creación destinada a la risa en las siguientes categorías: humor, humorismo, humorocidad, comicidad, ingenio, ironía, sátira, socarronería, chiste, sarcasmo. Como el arte el humor se da entre límites de creatividad y refinamiento, fuera de estos límites tendríamos la vulgaridad la crueldad y la morbosidad. Analizar estas múltiples maneras de expresión destinada a provocar risa, es tarea fascinante y extremadamente compleja.

Humor y escritura

El lenguaje escrito, si es que pretende valerse de las enormes posibilidades de las palabras para hacer arte, deviene en literatura. Más que a la razón apunta el quehacer literario a los sentimientos siendo ellos los que en el lector dan el veredicto a la obra. La expresión del sentimiento se da de diferentes maneras, el llanto es una de ellas, pero también lo es la risa. La grandeza de la obra creativa se pone de manifiesto cuando son varios los sentimientos que afloran en el lector o el contemplador. Al mirar Tiempos Modernos o el Muchacho de Charles Chaplin ciertamente reímos, pero esta risa se encuentra estrechamente vinculada a la compasión y la protesta nacidas de la injusticia del orden social que se denuncia.

Grandezas y miserias del ser humano nacen de su inconformidad. La aceptación sin reservas de todas las situaciones tornarían inmóvil a la sociedad, la búsqueda de alguna forma de cambio en un orden establecido provoca el rechazo de los conformistas y la adhesión de los insatisfechos.

Una de las formas de expresar esta inconformidad es mediante el Humor al resaltar la inconsistencia de determinados valores y con más de conducta que merecen la sanción del desprecio a través del elocuente lenguaje de la risa. La inconformidad a través de humor se proyecta también a hechos censurables en la propia sociedad, como ocurre con Tartufo en la célebre comedia de Moliere. Muchas son las formas de hacer presente el inconformismo, pero en el interior de cualquier obra escrita con pretensiones de humor, se encuentra algún rescoldo de inconformidad.

En algunos casos la intención de quien escribe es provocar risa inmediata valiéndose de frases cortas en las que mediante el ingenio se presentan situaciones insólitas o de burla a normas vigentes o se critica y cuestiona lo que se da a medias. El Diccionario de Brutalidades de Eduardo Cevallos García es un claro ejemplo. Los significados que atribuye a las palabras, casi siempre en un par de versos, trasladan al lector de la realidad sesuda y seria a otra hilarante en la que la distorsión del sentido convencional se aligera cómica o satíricamente, como cuando define castidad diciendo:

Voto que hacen las monjitas
cuando es viejo el capellán.

En otros casos se forma una nueva palabra uniendo parcialmente a otras dos dando lugar a una tercera en la que la ambigüedad del sentido es evidente. Freud cita el caso de un personaje ingenuo que decía tener buena amistad con un millonario a quien le unía un lejano parentesco, fue a visitarle y luego contó a sus amigos que le había recibido "familiarmente". A veces el cambio de una letra es suficiente para trastornar el sentido de la palabra. El cómico español José Luis Coll en el "Diccionario de Coll" conforma la palabra "culapso" a la que la define como "Transcurso de tiempo durante el cual el culo no se ha usado para nada. Suele darse entre personas estreñidas u homosexuales poco agraciados físicamente".

El humor es posible en todo tipo de literatura en la medida en que el ser humano, individual y colectivamente considerado, tiene su lado ridículo por muy serio que pretenda ser y la literatura, en la inmensa mayoría de los casos, tiene como inspiración de su creación al hombre, sus cualidades y defectos, sus vicios y virtudes, sus razones y sus pasiones. A veces el humor hace presencia accidental en alguna parte de la obra, en otros casos es la espina dorsal de la misma. Se tiende a considerar a la literatura humorística como ligera, y al serlo, integrada por obras de poco aliento incapaces de vencer con vigor la barrera del tiempo y de agotarse en la risa que provoca su lectura. La mejor novela humorística de todos los tiempos: Don Quijote de la Mancha me libera de argumentar en contra de quienes identifican o confunden la ligereza del humor con limitaciones en la creatividad o con una superficial interpretación de la condición humana.

Géneros literarios y humor

Tradicionalmente se habla de tres géneros literarios: Poesía, teatro y narrativa. Si el ensayo o el periodismo merecen esa categoría, es algo que aún está en discusión. La poesía da prioridad a la función emotiva del lenguaje siendo su objetivo expresar sentimientos Y provocar en el lector reacciones similares, sobre todo en el caso de la lírica. ¿Tiene el humor cabida en este género? Es muy discutible sobre: todo si admitimos que la versificación por sí sola no es poesía y si distinguimos que poeta y versificador no son lo mismo. Sin pretender enzarzarme en esta discusión, se ha recurrido al verso para expresar humor. Las fábulas, con sus lecciones moralistas, se han escrito en verso y con frecuencia hace presencia el humor para desaprobar el comportamiento censurable recurriendo al arma del ridículo.

Juan Bautista Aguirre, el más importante poeta lírico de la Real Audiencia de Quito, abandona sus reflexiones sobre la muerte de la Carta a Lizardo y las galantes exaltaciones a la belleza de la dama imaginaria para ridiculizar hasta la carcajada a Quito en un poema que es la contrapartida de Guayaquil,

ciudad a la que la llama "La mejor del mundo nuevo y del mundo la mejor", testimoniando la rivalidad regionalista de nuestro país.

"Llueve y más llueve, y a veces
el aguacero es eterno
porque aquí dura el invierno
solamente trece meses;
y así mienten los franceses
que andan a Quito situando
bajo de la línea, cuando
es cierto que está este suelo
bajo las ingles del cielo
es decir, siempre meando"

Poco elogio a esta ciudad cuyos habitantes la llaman "la cara de Dios".

Muchos han calificado a Martín Fierro de José Hernández de poema épico. Su grandeza no es objeto de discusión ni su enorme contribución para deseuropeizar la literatura hispanoamericana. Los elementos humorísticos abundan en medio de la situación desarraigada del gaucho cuya forma de vida es trastornada por los avances de la "civilización" urbana. El Fausto de Estanislao del Campo, ubicado en la poesía gauchesca, es un poema de humor en el que se muestra como el campesino captó la obra de Goethe que la vio en una presentación del Teatro Colón de Buenos Aires. ¿Merecen estos poemas el calificativo de obras literarias? Que lo digan los sesudos críticos, pero es evidente que destilan humor.

La clásica división del teatro en tragedia, drama y comedia legitima la presencia del humor en este género literario en la medida en que la distorsión de situaciones de la vida humana mediante el ridículo puede dar lugar a obras cuya condición altamente artística ha sido consagrada. Aristófanes en la Grecia Clásica dejó una huella definitiva; en los estudios de literatura griega se da más importancia a Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero Las Nubes o las Ranas pesan enormemente en la expresión estética literaria de ese pueblo y esos tiempos. Shakespeare, uno de los genios de la literatura universal,

además de tragedias escribió comedias. La Doma de la Bravía, Las Alegres Comadres de Windsor o La Comedia de las Equivocaciones configuran personajes como Falstaff que encarnan tipos humanos portadores de defectos y vicios que van más allá de la época y la circunstancia, en este caso la fanfarronería.

La creación de tipos humanos que simbolizan defectos rechazados por la sociedad se da en forma magnífica en Moliere. Protagonistas de sus comedias como Tartufo, Arpagón y Monsieur Jourdain representan la hipocresía, la avaricia y la ostentación del nuevo rico no solo en las piezas cuando son representadas sino en las sociedades globales que han superado la barrera de los tiempos. Mientras la hipocresía no sea una cualidad socialmente reconocida y alabada -no me extrañaría que ello ocurra luego de algunos años- existirán Tartufos dignos del rechazo que esta forma de conducta merece en las colectividades, el mismo que es certero y contundente mediante el arma del ridículo y más eficaz que "profundas" disquisiciones moralistas o aburridas clases de ética.

En la narrativa el humor, sin monopolizar, logra un sitio incuestionable. Limitándome al mundo occidental. Los Cuentos de Canterbury, El Decamerón y la Novela Picaresca de España contribuyen a consolidar el cuento y la novela como manifestaciones de la narrativa de ficción.

Don Quijote de la Mancha, la novela más genial de todos los tiempos, nos muestra las ilimitadas posibilidades del humor como un elemento de la compleja y multidimensional vida humana. He revisado alguna versión simplificada actual de esta obra en forma de historieta cómica, pero en ella el chiste despoja a sus personajes del profundo dramatismo de la vida humana. Los anhelos y limitaciones del hombre se plasman en Don Quijote y Sancho Panza. La pretensión de poner en práctica los ideales para "desfacer entuertos" y acabar con la injusticia, el renunciamiento a los bienes materiales para poner la fuerza del espíritu al servicio de los débiles y acanallados, se estrellan contra un orden establecido en el que las apetencias y necesidades de la vida diaria -a veces mezquinas- adecúan a las

limitaciones del mundo y el hombre. Resultado: lo que puede ser digno de alabanza y admiración para unos, es ridículo para otros que aceptan sus limitadas dimensiones y circunscriben sus quehaceres a los aquís y los ahoras.

Sancho cree que el ideal de la vida: se limita al buen comer y abundante yantar, lo que podrá conseguir como recompensa a los servicios prestados al caballero, aunque en la ínsula Barataria da muestras de sabiduría al recurrir al sentido común para solucionar los problemas planteados por los bromistas duques a través de interpuestas personas.

El Quijote es una novela de humor, siempre y cuando no limitemos el humor al chiste o la chanza y lo entendamos como un camino de ilimitadas proyecciones que nos muestra como las grandezas se estrellan contra las miserias físicas y morales, como los ideales deben mantener una vinculación a la limitada realidad igual que la cometa que si rompe su sujeción al hilo acaba retornando a tierra desordenadamente y hecha pedazos.

El Quijote es también una tragedia, el regreso a la rutinaria vida luego de la derrota frente al Caballero de los Espejos, fue-10, más grave que le pudo ocurrir al protagonista ya que renunciar a los ideales caballerescos era peor que morir en "bravo y desigual combate". Igualmente es doloroso para el hombre comprobar como a lo largo de la vida hay que renunciar a muchos ideales.

Es también lamentable comprobar como entre la grandeza y el ridículo, entre la gloria y la burla, existe un límite tan tenue y sutil que es muy fácil traspasar la frontera. La tragedia no es la antípoda del humor como algunos creen. Si el genio humano consigue elevarlos a niveles fuera de lo común, se juntan como los extremos de una circunferencia.

Son malos tiempos para la poesía como decía Iván Carvajal. No es la mejor época para el teatro. Pero la novela es el género literario más aceptado y aplaudido en nuestros años. El humor puede engrandecer a la novela o puede la novela engrandecer al humor. Dos de los grandes novelistas latinoamericanos

contemporáneos, los peruanos Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique lo han demostrado. Pantaleón y las Visitadoras es una novela ciento por ciento humorística. Su propósito: ridiculizar el culto al orden y la disciplina exaltados por los militares poco flexibles al pretender solucionar mediante sus normas la necesidad humana, profundamente humana, de las guarniciones militares dispersas en la selva. Las "visitadoras" son "reclutadas" en centros de diversión menospreciados y vilipendiados por la sociedad y se recurre a su oficio para "servir a la patria" adecuándose a las normas que la vida militar exige. Las situaciones cómicas que el acoplamiento de dos formas de vida tan distintas y diferentemente valoradas por el orden establecido, no dejan página libre en esta divertidísima novela.

Bryce Echenique considera al humor un elemento esencial en su vida, sin él difícilmente sería soportable. Con él es posible hacer frente a la realidad en forma más llevadera. Lo ha puesto de manifiesto en sus novelas, comenzando con Un Mundo para Julius, y lo ha dicho en múltiples ocasiones. Le pudimos escuchar directamente en Cuenca en una de sus conferencias sustentada en el V Encuentro de Literatura Ecuatoriana.

En La Vida Exagerada de Martín Romaña nos muestra las situaciones difíciles, que el humor las torna ligeras, del estudiante latinoamericano que llega a París -meca de su vida- sobrecargado de ilusiones y limitado en extremo de medios económicos. Las restricciones en alojamientos, los amoríos y desavenencias, la incorporación a la aventura única de la Revolución de Mayo de 1969, nos introducen en un mundo al que si no se le enfrenta con humor desembocaría inexorablemente en frustración.

El tema es irresistible y podría ser interminable, pero creo que hora es de poner punto final sin antes hacer una aclaración. Cualquier parecido entre un crítico literario y quien escribe estas líneas, es pura coincidencia. He sido un pertinaz y reincidente lector de literatura, especialmente de novelas, con el ánimo de degustarlas e incursionar en otros mundos. Soy de los que pienso que el humor es uno de los dones más preciados que tiene el hombre y que entender sus manifestaciones como

expresiones ligeras, sin considerar que en él como en todas las demás formas de creatividad hay de lo bueno de lo malo y de lo feo, es aproximarse a la vida cojeando de un pie.

Entiéndase lo que en este artículo he escrito dentro de este contexto.

¿CÓMO ENSEÑAR LITERATURA?

Joaquín Moreno Aguilar

Minicapítulo 1: Una hermosa experiencia

Debe haber sido en el mes de octubre de mil novecientos sesenta y uno cuando ocurrió lo que voy a contar y que a diferencia de otras partes de este artículo, es rigurosamente histórico y cierto.

Las palabras no serán las mismas -la memoria es frágil- pero sí la idea, tan honda se grabó en mi mente y en mi vida.

Fue en la primera clase de literatura de mi cuarto curso de colegio. Estudiaba en el Loyola, de jesuitas, y sabíamos que nuestro profesor era nuevo. Hasta sabíamos su apellido: el Padre Núñez.

Entró a la clase, pequeñito y nervioso, y sacó veinte fichas, diría que de 15 x 10 cm., escritas en rojo y negro, a máquina. Las computadoras personales aún no nacían.

Por esos años, los alumnos de los colegios particulares debíamos rendir los exámenes finales debidamente supervisados por profesores de colegios fiscales. Esta circunstancia histórica explica las palabras con las que el Padre Núñez comenzó su clase. Después de presentarse nos dijo:

"Tengan estas veinte fichas. Corresponden a las veinte tesis de literatura que serán sorteadas en el examen final y que les servirán para pasar el año. Cópienlas conforme tengan tiempo, y si tienen dudas de algo, pregúntenme, porque lo que es en clase nos vamos a dedicar a la literatura".

Acto seguido comenzó a leernos a alumnos de entre quince y dieciséis años "La Peste", de Albert Camus.

De las fichas no recuerdo nada, aunque sé que pasé el año y que seguramente tuve muy buena nota. De la lectura me ha quedado mucho pues nos leyó la obra mencionada, completa, clase tras clase. Es cierto que al comienzo estuvimos un poco desorientados. Pero fueron pocas clases. Luego, la lectura provocaba encendidas polémicas. No hablábamos del estilo, porque era una traducción. Discutíamos sobre la temática que planteaba. La Peste nos enfrentó al existencialismo, al problema del dolor humano, sobre todo al de los inocentes y a las posibles respuestas que podíamos dar como hombres.

Fue una experiencia enriquecedora y creo que es un muy buen camino posible de aprender literatura.

En verdad, hay muchas posibilidades de aprender literatura. Y de enseñarla, por supuesto. Voy a relatarles otra.

Minicapítulo 2: La venganza de Eleuterio

Eleuterio Aria es un personaje de una novela mía denominada "La Vida Literaria de Eleuterio Aria". Quienes saben de literatura conocen que esta novela no existe y, por lo tanto, tampoco existe el protagonista. Por lo tanto, los párrafos de este minicapítulo son más ficticios que un caballo de doble transmisión y todo parecido con personas o hechos de la realidad es pura coincidencia.

Curado así en salud, sigo adelante.

Eleuterio llegó a las aulas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, impulsado por su amor a las letras, por anteriores triunfos en su vida y andando.

Los triunfos que orientaron a nuestro protagonista a la decisión trascendental de elegir la profesión a la que dedicaría los "mejores años de su vida" fueron los siguientes: Casi siempre le habían seleccionado para recitar en los actos sociales de su escuela; muchas veces el profesor alabó sus composiciones

escolares de temas tales como "Mis vacaciones", "El Carnaval", "A mi madre, en su día", etc.; en el colegio ganó algún pequeño concurso, de aquellos que casi siempre aparecen, esporádicamente, como golondrinas en invierno. Vale indicar que como aquí no hay cuatro estaciones no sé si mi comparación tiene o no tiene sentido.

Todo fue entrar Eleuterio en las aulas de la Facultad y sumergirse en las letras: en las oclusivas, en las fricativas, en las alveoladas, abiertas, cerradas, en todas. Eleuterio se sumergió en las letras. Casi se ahoga.

A la vez que tenía leves roces sentimentales y físicos con sus compañeras profundizaba en los más íntimos secretos de la Lengua. No en la lengua de sus compañeras, claro está, sino en LA LENGUA, con mayúsculas, en LA LENGUA ESPAÑOLA.

Llevado de la mano de sus sabios profesores, como suele decirse -y del terror a los exámenes- descubrió que había oraciones subordinadas de varios niveles y por ellos descendió como Dante en los círculos infernales. Tuvo noches infernales. Y días infernales: los de los exámenes en los que una oración rebuscada ponía a prueba si era digno o no de pasar el año en tan jodida asignatura.

Todo lo soportó: Sentía que eran los ritos de iniciación que tenía que sobrellevar antes de ser digno de gustar de las sutilezas del análisis estilístico, de la teoría literaria, de la crítica.

Cuando llegó a ellas, parecía Rambo, pues estaba perfectamente armado de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, de significantes y significados divididos a su vez en sustancia y forma, de monemas y fonemas, de sibilantes y oclusivas, de proposiciones y oraciones, de morfemas y semantemas y de lentes que mucho aportaban en cuanto a su aspecto de intelectual en formación.

Al alcanzar por fin a la literatura se topó con que si el señor Cervantes perdió de verdad el brazo o solo se le quedó parálítico del espanto, que tuvo en la famosa batalla; que si el Lope de

Vega tuvo unas cuantas mujeres en su vida, que si las tuvo antes y después de ser religioso o solo antes; que cuántos dramas mismo publicó, en fin. Era otra manera de aprender ¿literatura?

Pero aún esperaba. Aún esperaba como espera el amante a la amada detenida por una congestión de tráfico. Y llegó, por fin llegó, iba a analizar poesía. Iba a comprenderla.

"Sí señores, esta poesía tiene un ritmo trocaico"

-La gran puta, se jodió- pensó Eleuterio. Solo pensó, porque las palabras que salieron de su boca fueron: Perdón licenciado ¿un ritmo qué?

-Trocaico, señor Aria, trocaico.

-Pero (las palabras seguían saliendo de la boca de Eleuterio con una sabiduría nacida en quién sabe qué lectura) ¿eso no es una cosa que tenían las poesías griegas y que no se puede aplicar al verso castellano?

-Si tanto sabe, señor Aria, pase usted a dar la clase. ¿Qué le parece?

A Eleuterio no le pareció, al fin y al cabo le faltaban pocos meses para egresar y al ritmo trocaico se unieron los hemistiquios y los braquistiquios, el ritmo de intensidad, de cantidad, de tono y de timbre; aprendió a contar con los dedos las sílabas métricas y las sinalefas y las dialefas; aprendió mucho acerca del encabalgamiento; palabra a fa que para memorizarla le dio un contenido erótico.

No alarguemos el cuento. Eleuterio hizo una tesis que mereció aplauso: "El encabalgamiento abrupto en los sonetos del siglo de oro español".

Y se graduó.

Equipado con tantos conocimientos salió a la-vida. Es cierto que nunca se había muerto, sino que esto de "salió a la vida" es una manera poética de decir que acabó la universidad.

Con su título, cambió de profesor de escuela a profesor de colegio. No digo ascendió porque la enseñanza es igualmente elevada en todos los niveles.

No vale detallar sus pequeños grandes padecimientos de novato en colegio de profesores viejos. Vamos al grano, a esa como verruga negra que da nombre a este minicapítulo. Es decir a cómo enseñó literatura a esos adolescentes inquietos este brillante alumno de la facultad de...

Les enseñó cuántas clases de metáforas había. Sí, como me oyen. Con pelos y señales, con detalles técnicos y con profundidades semánticas.

Que los huambras eran inquietos eso lo sabe cualquiera que haya sido profesor de colegio. Pero para calmar esas inquietudes estaban los días de exámenes: Pregunta 1: reconozca- las metáforas en esta hermosa poesía de Borges.

Sé de fuentes fidedignas (pese a que este es un cuento) que en ese curso había un pelado que leía a Borges con deleite y que hasta intentaba imitarle. A partir de la entrega del examen odió a las metáforas, a Borges, al profesor y, por supuesto injustamente, a la madre del profesor.

Eleuterio era variado en sus exámenes. A veces le daba por los exámenes objetivos.

Pregunta uno: Cuando en la *Ilíada* se dice: La Aurora de rosáceos dedos lo subrayado es:

un epíteto,
una metáfora,
una manifestación de morosidad épica
una pérdida de tiempo
algún otro recurso literario

(Subraye solo una opción)

¡Objetividad, objetividad cuántos crímenes se cometen en tu nombre!

No es que el Profesor Aria quisiera vengarse como dije incorrectamente en el título del minicapítulo. No es que quisiera cobrarse de los sufrimientos que tuvo que pasar en las aulas universitarias. Enseñaba lo que sabía, lo que creía que debía enseñar.

No sigamos con Eleuterio. Los conocemos. (Este plural del pronombre proclítico acusativo no es falta de concordancia: es que elevo a Eleuterio -realidad ficticia- a representación simbólica de una realidad real). (¡A que vean que también puedo escribir en difícil!).

Minicapítulo 3: Lo que se empieza se acaba

Literatura de cuarto curso. Un colegio cualquiera de una ciudad cualquiera ecuatoriana. La profesora en este caso era profesora. (Y además era indispensable dotarle a este artículo de un componente del género). La profesora cuyo nombre no digo comenzó leyendo a sus alumnas, durante varias clases, el Diario de Ana Frank.

Les dijo además todas esas cosas de que el libro era de ciertito, que había pasado hace no muchos años, es decir esas todas cosas que creo que llaman contextualizar.

Cuando ya las jovencitas estaban interesadísimas en ese pedazo auténtico de vida hecho literatura, suspendió la lectura y les dijo estas palabras: "Si quieren saber el resto tendrán que leerlo ustedes".

De nada sirvieron las protestas. La profesora les puso su libro a la orden, y otros tres que había pedido prestados, les

indicó que la biblioteca del colegio contaba con dos ejemplares más.

Resultado: de aproximadamente ciento cincuenta alumnas de los tres paralelos, solo 16 reconocieron al año siguiente que no habían leído la obra sino que habían preguntado a sus compañeras si Ana Frank murió o no. ¿No creen que es un porcentaje realmente increíble en esta época en que todos decimos: "Es que no quieren leer nada. ¡Ni el Pato Donald!". El pato no, el Diario de Ana Frank, sí?

Es que hay que saber qué puede interesar en cada edad.

Hay experiencias y experiencias. De esas que quedan grabadas como buenas para siempre o de esas otras que trauman definitivamente. Las hemos vivido como alumnos o las hemos practicado como profesores. No hace falta detallarlas más.

Minicapítulo 4: Un examen de conciencia

Hay una pregunta que me hizo Daniel Prieto Castillo, y que ahora quiero transmitirla a ustedes, estimados colegas, para los que la sientan clavarse adentro, con dolor:

¿Damos clases para lucirnos o para enseñar?

Es una pregunta increíblemente fuerte a la que pueden dársele varias versiones y, hasta descendencia.

Primero, unas variantes:

¿Damos clases para demostrar que sabemos, que sí aprendimos, o pensando realmente en lo que les sirve a nuestros alumnos?

¿A quiénes queremos impresionar cuando damos clases?
¿A nuestros alumnos que nos oyen y nos sufren o a nuestros

compañeros profesores que no nos oyen y por eso mismo no nos sufren?

Y, ahora, unas preguntas descendientes de esa pregunta madre:

¿Los exámenes que preparamos tienen por finalidad medir lo que el alumno ha aprovechado o cobrarnos algunas pequeñas molestias disciplinarias?

¿He pensado que los exámenes deberían medir también lo que yo, profesor, he enseñado?

¿Qué examen mide cuánto yo, profesor, he preparado mis clases?

¿Qué o quién mide cómo yo, profesor, me he actualizado?

¿Me he detenido a pensar para qué enseñó tal o cual aspecto a mis alumnos?

¿Cuánto enseñé que no aprendí en la universidad? ¿Sigo enseñando lo mismo?

¿Cuándo descubrí que mucho de lo que aprendí con esfuerzo fue una pérdida de tiempo y que por lo tanto no había razón de continuarlo enseñando, generación tras generación?

Unas respuestas sinceras nos harían mucho bien. Pero, claro, son respuestas personales, y vitales. Nadie puede imponer a nadie este examen de conciencia que puede ser muy duro. Pero hacerlo con sinceridad creo que mucho cambiaría nuestra enseñanza de la literatura.

Minicapítulo cinco: Los signos de los tiempos

Alguien pudiera decirme con mucha razón: "Entonces, ¿cómo hay que enseñar Literatura?". Realmente no sé cómo.

No creo que se pueda decir como en las recetas médicas: comiéndose leyendo a ritmo lento el libro tal, de la página uno a la veintiocho. Luego suspéndase su lectura y añádase una pizca de poesía amorosa; para probar cómo está todo prepárese un examen objetivo que compruebe si los alumnos o alumnas leyeron o no la obra indicada como obligatoria para ese trimestre... y así sucesivamente.

No creo que haya una receta. Las circunstancias varían tanto que los libros que podrían ser usados como semillas para depositar en los jóvenes el placer de leer van a variar incluso de colegio a colegio.

Pero sí creo que podemos estar de acuerdo en cuál debe ser la finalidad de la enseñanza de la literatura. Claro, si creemos que debe ser todavía enseñada. (A lo que respondo gritando, aunque nadie me pregunte: ¡Sí!).

¿Es, hoy en día, la finalidad de la enseñanza de la literatura saber reconocer las metáforas, onomatopeyas, prosopopeyas, aliteraciones, sinécdoques, comparaciones y demás recursos?

¿Es la finalidad de la enseñanza de la literatura saber si Cervantes fue o no manco, si Oscar Wilde fue homosexual, si Homero fue ciego, tuerto o no existió?

¿Es saber de memoria un listado de las obras que escribió Jorge Icaza, en orden cronológico?

A las tres preguntas, respondo que no. Sin tratar de imponer mi criterio a nadie. Sólo exponiéndolo con honestidad.

Doy un paso más: creo que la finalidad de la enseñanza de la literatura en el colegio es dar al alumno el gusto por la lectura.

Hemos oído y, posiblemente pronunciado, frases del estilo: en esta época el predominio de la imagen hace que cada día más se lea menos; la televisión ocupa gran parte del tiempo libre de los jóvenes y por ello leen poco, etc. etc.

Los teólogos de la liberación tenían una expresión bien bonita: deberíamos leer los signos de los tiempos. Y esto no quería decir que aprendiéramos a pronosticar si el día de mañana va a precipitarse un aguacero en base de nuestros análisis de la forma y el color de las nubes y el vuelo de los pájaros. No, se referían a unos signos más complejos.

Con referencia a la enseñanza de la literatura el signo básico que hay que descifrar es ese ya indicado: cada día se lee menos.

Hay cifras que muestran que el número de lectores de periódicos disminuye. Las causas son muchas. Inclusive ecológicas.

Basta abrir la boquita para preguntar el precio de un libro y a renglón seguido tocarse la cartera para ver que ya no es tan fácil comprar libros.

Basta abrir los oídos a las conversaciones de jóvenes para escuchar cuál es la telenovela de moda o el programa de moda o el cantante de moda, y para no oír cuál es la última novela de... (póngase el nombre de algún novelista famoso).

Estimados amigos profesores: estos son los signos de los tiempos que decodificados -para ponerme de nuevo pesado- nos están diciendo: se lee cada vez menos. Nuestros jóvenes y nuestros niños, en general, leen cada vez menos. Con excepciones, ya sé. Sé perfectamente que sus hijitos son unos lectores empedernidos de los últimos éxitos de librería. Pero eso, sus hijitos. ¿Y los hijitos de los otros, esos que son nuestros alumnos?

Cada día se lee menos, y por ello considero que la finalidad fundamental de la enseñanza de la literatura es la de procurar dar a nuestros jóvenes el gusto por la lectura. Si logramos que gusten de leer les habremos dado un tesoro increíblemente grande.

Penúltimo minicapítulo: Un tesoro increíblemente grande

Ahora que nos vamos acercando al final, digo, como suele decirse en los Años Viejos de barrio. Solo que aquí nos acercamos no al final del año sino al de este artículo, nada más.

Para esta parte casi final, trataré de decir, sin literatura, qué puede dar la literatura.

La respuesta debería ser más amplia: ¿Qué puede dar la lectura? Pero como se trata solo de la enseñanza de la Literatura, y me he referido todo el tiempo a la enseñanza de ella en los colegios, continuaré circunscribiéndome a este campo reducido.

En una primera versión de este artículo, en esta parte, trataba de ponerme poeta y tenía frases como las siguientes:

"Los versos de Bécquer y los de Rubén Darío me enseñaron las palabras del amor, mientras Manrique me mostraba las profundidades del dolor y Bradbury me llevaba a conocer mundos extraños."

Estaba bonito, pero sentí que debía de ser más concreto.

Por ello comienzo por el principio: esas lecturas de cuentos o materiales similares, nos dieron en su momento la facilidad mecánica para leer. Si creen que esto es demasiado infantil, pidan leer en alta voz a los alumnos de un curso de colegio y verán si todos tienen o no esta facilidad.

Seguramente enriqueció nuestro vocabulario. Aunque no utilicemos palabras rebuscadísimas, las comprendemos. No parece que podemos afirmar lo mismo de quienes no leen, de quienes han formado su vocabulario principalmente con las frases transmitidas por la televisión.

La literatura nos ha dado a todos los que acostumbramos leer momentos de gran felicidad. No hace falta relatarlos. Y

creo que a veces nos proporciona esos útiles caminos de la fuga. Durante una enfermedad larga y grave de un familiar muy íntimo, me evadí largos momentos en "La guerra del fin del mundo" que era el libro que estaba leyendo.

No se puede prescindir del contenido. Hay tanta riqueza en los libros. En la literatura está lo más humano del hombre, aunque sea redundante. Aparecen las personas en su mejor versión y en toda la profundidad de sus pasiones. Cuando nos remontamos en el tiempo vemos que seguimos siendo los mismos. Obras tan viejas como la Ilíada pueden mostrarnos estas facetas permanentes como el miedo del "héroe" -que no es más que otro ser humano aprisionado por las circunstancias- antes del combate; o cómo el hombre puede volverse en la guerra un asesino que mata a sangre fría y con conciencia tranquila, creyendo cumplir con su deber.

¿No le resuenan en la mente algunos versos oídos en instantes lejanos? ¿Tal vez en la propia voz de la madre?

Si damos a nuestros alumnos el gusto por la lectura -y la Literatura es la mejor forma de hacerlo- entonces no les será difícil pasar del Diario de Ana Frank a los hermosos estudios de Galeano o a esos otros libros que nos hacen sentir pequeños ante el vuelo del pensamiento de esos genios que de cuando en cuando aparecen por estas tierras de Dios.

Si les ahuyentamos de la lectura -y ciertas formas de enseñanza de la Literatura son muy adecuadas para ello- siento que les estamos condenando a una formación de brochazos: ese conocimiento que recibirán de la televisión, una información que captarán del titular de un periódico, de la noticia de radio, de la conversación del amigo. Y, por supuesto, ese conocimiento de la risa y del llanto que a todos da la vida.

La literatura puede enseñarnos muchas cosas. Lo sabemos. ¿Por qué empeñarnos en que nuestros alumnos cuenten sílabas, en embutirles nombres de autores, fechas de nacimientos, títulos de libros, listados de recursos?

La finalidad de la literatura debería ser esa: dar a nuestros alumnos el gusto por la lectura: un tesoro inagotable, siempre abierto y creciente; un tesoro personal porque cada quien decidirá qué leer.

Capítulo final: En que pido disculpas

Sé que algunas palabras habrán sonado duras. Sé perfectamente que he dejado de lado el lado humano de los profesores: el poco sueldo que obliga a trabajar en dos y en tres partes con todo lo que ello significa.

Sé que esa es la objeción de fondo a mis palabras: el problema económico. ¿Quién vive solo de ser maestro? Y me refiero a maestro en una sola parte, un solo colegio, una sola escuela, una sola universidad. Puede que exista alguno, rico heredero que sintió vocación por la enseñanza y aprovechando de su posición se dedica solo a dar clases. No lo conozco. Quienes formamos parte de la "abnegada clase del magisterio" trabajamos en dos partes, al menos.

Hoy; no solo parece un sueño, sino que es un sueño algo que debería ser lógico: que el trabajador viviera dignamente de su salario.

Imagínense el paraíso que implica la frase anterior: que un profesor pudiera vivir dignamente de su salario. No uso plural: de sus salarios. No, vivir dignamente de su único, solito salario. De su enseñar en UNA escuela o en UN colegio, o en UNA universidad.

No estoy loco. Así debería ser. Las que están locas son nuestras sociedades a las que si se les propone semejante cosa le salen a uno con aquello de la inflación, los parámetros macroeconómicos, la rentabilidad, la liberalización del comercio y otras recetillas de la ideología de moda.

Pero, política aparte, todo este artículo puede resumirse en que no tengo la fórmula acerca de cómo enseñar literatura.

Pero creo en que la finalidad de su enseñanza debe ser la que ahora repito por cuarta vez: dar a nuestros jóvenes el gusto por la lectura.

El resto, el cómo hacerlo debería deducirse por sentido común.

La Literatura nos ha dado tantos buenos momentos que no veo cómo podamos, consciente o inconscientemente tratar de negarlos a nuestros alumnos.

**LA SORPRESA, GOLPE DE GRACIA EN EL
CUENTO CLÁSICO**

Antonio Sacoto

El cuento es un género propio, autónomo y de exigencias artísticas únicas: brevedad, creación de asunto y problema y resolución del mismo al instante, desdoblamiento de la intriga a través de *hints* (insinuaciones indirectas), decir lo menos, dar a entender o conocer más por lo que no se dice, por las medias palabras, los susurros, pero en todo caso con una enorme intensidad, manteniendo siempre vivo el interés, artificio sin el cual no se puede hablar del cuento logrado. Toda esta urdimbre en armonía con el tema, personajes, ambiente y lenguaje.

La palabra es signo de comunicación; sin ella, imaginémosnos, nuestro mundo sería un torrente de miradas, sonrisas, fruncimientos, gesticulaciones, movimientos de manos, brazos, etc., con el afán de comunicarnos. Pero es que, además de comunicarnos, a la palabra la cargamos de valores semánticos para indicar gusto, júbilo, placer, dolor, amor, etc. y, entonces, esta palabra además de comunicación es expresión, expresión literaria. Sin embargo, hay muchos y variados usos de la palabra, y el lenguaje en general, para desentrañar la belleza y el misterio que encierran.

Quiero referirme a ese fondo: indescriptible de belleza e indescifrable de misterio de la palabra que el narrador con extremada: simpleza, casi inadvertidamente, la pone en juego; como clave de su narración, logrando tal impacto en el lector, que esas historias, como clásicas universales que son, serios quedan clavadas con toda su vivencia, su peripecia y su ontología. Esta palabra es el artilugio que levanta el interés de un relato que, de otra manera, parecería una historia trivial. Repito, es el elemento sorpresa a través de una palabra o de una frase con lo que se logra dar relieve a los personajes y a la historia.

Las historias a las que voy a referirme tienen: 1. Un argumento simple y lineal; 2. Una clave; 3. Una peripecia; 4. Hondura ontológica; 5. Símbolos; 6. Todas ellas son historias abiertas que se ofrecen a más de una interpretación.

La guerra de Luigi Pirandello, Italia (1867-1936). El expreso nocturno dejó la plataforma de la estación de Roma y en un camarote lleno de humo conversaban algunas personas, a quienes no se las identificará con un nombre ni se da a conocer su condición social o económica. Sin embargo, todas ellas se encuentran acosadas por un problema: sus hijos han sido enganchados a la guerra en que Italia participa. Al entrar una señora cobijada su cara no sólo por las lágrimas sino por un paño, los otros acompañantes dialogan sobre el tema que les preocupa. El marido de la señora quiere excusar el llanto de su esposa, explicando que se trataba de su único hijo de 20 años a quien había dedicado toda su vida y que acababa de partir al frente de guerra. No faltó un interlocutor que dijo: debería agradecer a Dios que su hijo recién se iba a la guerra; el mío se encuentra ahí desde el primer día, y le han regresado dos veces herido y ha sido enviado al frente de nuevo. Otro interlocutor señala que él tiene dos hijos y tres sobrinos, todos ellos en el frente. Se cruzaron palabras y se compararon historias sobre quien lleva el peso más doloroso de la contienda, si aquel cuyo único hijo es enviado al campo de batalla, o la persona cuyo hijo ha regresado ya, herido más de una vez, o las diversas circunstancias por las que atravesaban los interlocutores. En medio de estas dilucidaciones, un hombre toma la palabra y en forma muy clara, objetiva y patriótica pregunta si los hijos los teníamos para beneficio nuestro o si es que pertenecían a la Patria y como tales estaban en la obligación de defender sus derechos. Siguió expresando que si esos hijos, en este afán loable, digno, cívico, murieran inmolados, esto representaba más bien un destino noble del que debían sentirse orgullosos en vez de llorarlos. Si mueren inmolados por la patria -decía- ellos no quieren lágrimas de pesar. Todos ustedes deben dejar de llorar; más bien deben sentirse alegres como yo o por lo menos agradecer a Dios. Así lo hago yo, porque mi hijo antes de morir me envió una carta indicándome que lo hacía satisfecho al saber que ha cumplido su deber con la patria. Por eso yo ni siquiera me pongo de duelo.

Ante semejante arenga, los otros pasajeros consintieron que era un error lamentar el deber que cumplían sus hijos al frente.

La señora que, al principio, amargamente sollozaba "de pronto advirtió que no eran los otros los que estaban equivocados y no podrían comprender su zozobra y su llanto, sino que era ella la que no podía comprenderlos a ellos y dejó de llorar". Y como si nada hubiese ocurrido, o como si nada hubiese escuchado, o como si no hubiese participado en la conversación, de pronto desde una esquina del vagón, como si súbitamente despertara de un largo sueño, prorrumpió en estas palabras: "entonces... en verdad su hijo ha muerto". Todos se volvieron para mirar a la mujer. También el hombre de la arenga, quien con ojos salientes y enrojecidos la miró a ella intensamente por algún tiempo como tratando de descifrar el enigma de palabras tan simples.

Trató de hablar, pero pareció que las palabras se le atrancaban. De pronto la miró como si solamente ese momento, frente a esta afirmación incongruente y simple, él se hubiese dado cuenta que-su hijo en verdad había muerto, que se había ido para siempre. Hubo una contracción de su cara que señalaba un profundo dolor y, entonces, sin decir palabra alguna, desesperadamente sacó el pañuelo, se cubrió la cara y rompió en roncós e incontrolables sollozos.

La clave de la historia está en la frase "entonces... en verdad su hijo ha muerto". Ella, de golpe y porrazo, despierta a la realidad a un hombre que estaba divagando y arrastraba detrás de sí el pensamiento de todos sus contertulios. Pero al momento en que le toca confrontarse con la situación de la pérdida de su hijo, como cualquier otro ser humano, dejando al margen toda su supuesta valentía y vanagloria, da muestras de profundo dolor.

La peripecia. La mujer, que se encontraba ahogada en un llanto incontenible y se cubría la cara con el cuello del abrigo, ha dejado de lamentarse y ha tomado una compostura digna porque acepta la situación, de acuerdo a los postulados de los otros compañeros de viaje. Muy por el contrario, el hombre que aparentó total frialdad e indiferencia ante la muerte, alegando que era un deber que se cumplía con la Patria, al final prorrumpe

en llanto y se cubre apresuradamente la cara con un pañuelo. Dos personajes peripatéticos del cuento.

El símbolo de la historia es claro. El hombre lograba divisar lo que la vista le permitía. Sólo al final, puede ver con los ojos del alma los horrores de la guerra y el sino trágico de perder a un hijo. Por el contrario, la señora que veía con esos ojos interiores, se lamentaba frente a la inminente desgracia, acalla su ánimo, para ver únicamente lo inmediato que le rodea, lejano al eco del campo de batalla. Un verdadero cambio de estado de los dos personajes.

Parker Adderson, filósofo, de Ambrose Bierce, Estados Unidos (1842-1914). Este cuento, como la mayor parte de las historias de Bierce, gira alrededor de sus propias experiencias en la guerra civil de los Estados Unidos. Un soldado de la Unión cae prisionero y sin mayor dilación confiesa ser espía y el propósito de su misión y, en consecuencia, sabe que será fusilado a la mañana siguiente lo toma todo con calma, austeridad y sobriedad, al punto que sorprende y enigmatiza al general Tlaveling confederado que lo interroga. Sin embargo, el momento que se le da a conocer qué no será ejecutado "mañana por la mañana", como es de costumbre, sino esta misma noche, el soldado (sargento Parker Adderson) pierde total control de sí mismo, flaquea y pide a gritos que lo perdonen. Enloquecido toma el yatagán del capitán que lo conducía a la ejecución y hiere malamente al general Tlaveling. La orden, sin embargo, se lleva a efecto y poco después muere el general con la paz que se esperaba lo hiciera el espía.

La clave. La clave de esta historia se encuentra en la frase "serás fusilado esta misma noche". ¿Qué diferencia mayor puede haber entre que le fusilen al amanecer o esta misma noche? Para el sargento Parker tenía mucha significación la sentencia de nadie muere la víspera, por tanto su ánimo estaba preparado para el fusilamiento al amanecer. No pudo, pues, soportar lo que no estuvo calculado y se desdobra ante lo inesperado "esta misma noche serás fusilado".

La hondura ontológica de este cuento reside en que los dos hombres en esencia simpatizan; el general admira la valentía, la claridad mental del espía; sin embargo, sabe que él no es sino una entelequia de la guerra y debe cumplir su misión. Igualmente, el sargento Parker sabe de su sino y nada puede hacer para impedirlo, pues su fin trágico está escrito en el mismo código militar, *ergo* la guerra es horrenda.

La peripecia. Esta historia es, sin lugar a duda, de asunto y personaje. Bierce logra captar un momento de la guerra civil de los Estados Unidos. No es un momento ni épico ni trivial, sino simplemente aquel en que dos hombres confrontan una realidad, un hecho: un general tiene que cumplir su misión y el espía que de antemano sabe su sino. Esta confrontación la desdobra Bierce con maestría clásica, la peripecia de los personajes, la anagnórisis o reconocimiento de sus verdaderos estados, ese don narrativo de ir descubriendo poco a poco la trama de los personajes, ir prediciendo lo indispensable, pero no más, hasta que al final el clímax será un golpe de sorpresa. Una de las características de Bierce consiste precisamente en lo inesperado. Su capacidad está en sorprender al lector y lo consigue a través de los personajes, que no son tipificaciones, ni antagonicos, peor antitéticos, sino seres atrapados en la guerra y que se derrumban frente al hecho irreversible de la muerte. El soldado Parker Adderson conoce su situación y sus primeras palabras son: "Como he de perder mi nombre (vida) mañana por la mañana, no vale la pena esconder nada". Y confiesa sin reparos su rango, su nombre, su misión de espía; está preparado para morir mañana por la mañana, es una persona segura de sí misma, clara en su pensamiento, astuta y hasta cínica. Sin embargo, el momento que se le comunica que no será fusilado mañana por la mañana sino esta misma noche, el hombre se desdobra, caen sus máscaras -diría Octavio Paz- se desconcierta, se confunde, se enfurece, balbucea, se enloquece y muere pidiendo que le perdonen la vida. El general, por el contrario, que se desconcertó frente a las respuestas de un sofista espía y admiraba o, por lo menos, le sorprendía la forma en que ese hombre encaraba la muerte y balbucea "la muerte es horrible", cuando tiene que confrontar su propia muerte, lo hace con el estoicismo que se esperaba del espía. De ahí que los

personajes sufren cambios, es decir, son peripatéticos. Esto no obstante, mientras el espía filosofaba sobre la vida y la muerte, el general con una sonrisa enigmática escribía la orden de fusilamiento inmediato, orden que la reitera en sus últimas palabras antes de morir. Dicha actitud puede interpretarse como cínica, pero que la crítica, por el contrario, ha señalado que su "sonrisa... es como el deseo de la muerte de parte del general que estaba cansado y angustiado frente a tanta muerte y violencia".

El logro del cuento está en la situación que se teje entre los dos personajes: el espía que parecía recibir la muerte sin mella, con la paz estoica, al final se desdobra y pide de rodillas por su vida. El general por el contrario, se sorprende ante su propia alma al reconocer el paso final de la muerte y sus últimas palabras son: "Así que ésta es la muerte".

Nos gustaría comentar muchas otras historias en donde una palabra, una oración, un *hint*, insinuación, dan vigor, dimensión y color a la historia. Recordemos brevemente *Los pocitos* de Julio Cortázar, Argentina, 1914, cuando después de un accidente trágico el marido se quedó paralizado y ciego y sólo disfrutaba de las visitas a él y a su esposa por parte de su hermano, con quien solían terminar la visita y la tertulia con un juego trivial: tomar el mate en tres pocitos (pozuelos) de diferentes colores: verde, rojo y amarillo; cada día ritualmente le tocaba un color diferente a cada uno de ellos. A pesar de haber transcurrido bastante tiempo desde el accidente, el juego de los pocitos de colores no se había deslustrado, pero la situación: parálisis del marido, enajenamiento del mundo de fuera y de sus amigos, soledad, abatimiento y frustración fisiológica de la esposa, había propiciado y empujado poco a poco a desarrollar un amorío entre la esposa y el hermano; empezó con las miradas inquisitivas y apasionadas, el roce primero y luego lacto y apretón de manos, piernas y otras partes del cuerpo, sigilosamente en presencia del marido ciego e impotente, hasta que una tarde, arrastrada por la emoción, la alegría y el placer, ella dispuso apuradamente los pocitos y el marido con voz normal le dijo: "Están mal colocados los pocitos, a mí me toca el rojo hoy". En verdad estaban dispuestos erróneamente los colores. ¿Es que el marido no

estaba ciego? ¿Había recobrado la vista y esto era un secreto? ¿Una prueba ciega a ver cómo reaccionaban ellos, acaso porque sospechaba él? No hay indicios. La historia es abierta y le ofrece al lector a dar su propia interpretación. El hecho es que la frase prorumpida por el esposo con naturalidad "están mal colocados los pocitos" es la clave del cuento.

Escuela de música de John Updike, Estados Unidos (1932), es un cuento con varios temas, entre ellos uno que encaja en este estudio: un escritor quiere escribir una novela sobre un hombre símbolo de la ciencia moderna del siglo XXI. Para ello escogió como modelo a un experto en computadoras, vecino suyo: "Vi en él -dice el escritor- un espécimen típico de una nueva especie típica que se desenvuelve en centros científicos y en medio de grupos de discusión y quehaceres de marido feliz"... "Estos hombres dedican su talento a su trabajo... Tienen enormes ingresos, hermosas y lujosas mansiones, esposas arrogantes e irónicas..." "En fin, ellos parecen haber resuelto u olvidado la paradoja de un animal pensante, sin remordimiento o complejo de culpabilidad". Son felices a su modo y ajenas al resto del mundo. No hay angustia, ni dolor, ni conmiseración por lo que sucede más allá de sus narices. Este es el modelo de antihéroe de la novela que nunca escribió en donde éste moriría. "Moriría, quiero decir, de saber o conocer la posibilidad de morirse", pues el científico estaba tan ausente de esta realidad inmutable, incomputarizable, que al advertir dicha posibilidad, esto lo devastó, lo aniquiló y por fin lo mató.

La clave insinuada es clara: "en el mundo de la abundancia y la dedicación total a una especialidad en el siglo XXI, escondido y ausente está el concepto de muerte; al hacerse presente esta realidad en el mundo de vanagloria creado por la ciencia y la riqueza, destruye y mata su sola posibilidad. Se critica obviamente al mundo fatuo, opíparo y de extravagancia de la abundancia y conformidad."

Gran parte de la cuentística universal se aprovecha de este resorte para dar lucidez, vida, gracia, anagnórisis y catarsis, desenvolvimiento y clímax al relato. Borges juega con la palabra, la anécdota o el sofisma filosófico para dar un vuelco a

sus historias (ejemplo *La otra vida*); Rulfo, con una palabra o una frase da el golpe de gracia a su relato (*Diles que no me maten*), en igual forma José María Arguedas en *Warma Kuyay*. En esta vertiente ni siquiera osaríamos citar la enorme tradición del cuento derivado de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Chejov, Joyce, Steinbech, et al.

**LA HUIDA DEL FUTURO: APROXIMACIÓN A LA
LÍRICA CUENCANA**

Marco Tello

En 1995 debió haberse recordado el centenario del poeta Remigio Romero y Cordero (1895-1967); si no se lo ha hecho, valga la ocasión para desempolvar la memoria: de un referente excepcional en el proceso de la cultura cuencana, esto es, de la cultura regional.

"...típicos del espíritu de Cuenca son los poetas clásicos y barrocos, o gongoristas, que florecen en su aire exuberante. La epopeya filosófica *Jesucristo*, que apareció en 1940, difícilmente hubiera podido ser escrita en otra parte del mundo moderno", anotaba hace cincuenta años un visitante norteamericano¹, refiriéndose al extenso poema de Romero y Cordero.

Habría sido mayor el asombro del norteamericano si hubiera vuelto a Cuenca tiempo después y hubiera escuchado en los años cincuenta que Romero y Cordero era "el más grande poeta de América". A la muerte del bardo en 1967, hubo quien lo seguía creyendo "en lo más alto del cielo poético del mundo"².

Ni lo uno ni lo otro. La crítica en general no ha sido lisonjera. Antonio Lloret Bastidas lo considera un buen poeta y un poeta bueno. Su facilidad para la versificación se había hecho proverbial³. Se encontraba "listo para todos los tonos y todas las ocasiones. Abundancia peligrosa, que se salvará, sin embargo, en cualquier intento selectivo que se quiera hacer en su obra", advierte por su lado Isaac J. Barrera⁴.

En 1933 fue coronado como poeta nacional en la cima del Yavirac, en Quito. Condenado por igual a la pasajera celebridad y a la penuria, hubo de sobrevivir con estrofas de ocasión que apagaban el entusiasmo y sofocaban tempranamente el inicial impulso innovador. Nunca superó cuanto había publicado hasta los veinticinco años, con el beneplácito consagratorio de Remigio Crespo Toral:

"... gran poeta, original, hecho por sí y para sí mismo..."⁵
El medio siglo de existencia que se sobrevivió a sí mismo lo ha condenado al trato esquivo o indulgente de la crítica.

Tal vez gravitó sobre su yo angustiado el peso de la sangre, Poetas Son el abuelo materno, el ex-Presidente Luis Cordero; el padre, Remigio Romero León; la madre, Aurelia Cordero de Romero, de quien probablemente heredaron los hijos "los ocultos gérmenes de inquietudes enfermizas"⁶; los hermanos, José, Rapha y Luis, desaparecidos los dos últimos en 1925 en las aguas del río Santa Bárbara; en fin, los tíos, Luis, Gonzalo y Miguel Cordero Dávila. "Con estos nombres ¿por dónde podría escaparse de ser poeta?", se interrogaba con razón Gonzalo Zaldumbide⁷. Hoy, a los cien años de su nacimiento, será más provechoso preguntar por qué, con tal predisposición y tantos dones, no llegó a ser el gran poeta que muchos habían esperado.

Ubicación generacional

Es conveniente empezar por el propio criterio de las pasadas generaciones. Remigio Tamariz Crespo ofreció una visión panorámica de la poesía cuencana a partir del año 1895⁸. Desde esta fecha, dice, hubo un mutismo lírico debido al violento cambio impuesto por el liberalismo. Era obvio: Cuenca se vio enlutada por el sacrificio inútil de la juventud frente al avance de las tropas liberales, sobre todo cuando acudió Alfara en persona, con sus mejores hombres, para al fin ocupar la ciudad barrio por barrio una mañana de agosto de 1896.

Cesada -dice Tamariz- la ignominiosa primera administración alfarista, se inició en Cuenca un verdadero renacimiento literario. Entre los nuevos cultores de la lira constan Juan Íñiguez Vintimilla (1876); Manuel María Ortiz (1880), Francisco Martínez Astudillo (?), Alfonso Malo Rodríguez (1881), Alfonso Andrade Chiriboga (1881), Emiliano J. Crespo (1885), Gonzalo Cordero Dávila (1885), José Rafael Burbano Vázquez (1883), Agustín Cuesta Vintimilla (1884), Miguel Ángel Moreno (1886), Ricardo Jáuregui Urigüen, (1884) y Remigio Tamariz Crespo (1883).

Atribuye como mérito del grupo la medida en publicar: se cantaba para el yo o a lo más para las sesiones de los círculos literarios; pero ello valió la pena porque el trabajo proporcionó una extraordinaria facilidad para la versificación y para el dominio de la forma. Reconoce como vicios capitales los motivos marianos, pasionales, patrióticos; se descuidaba el estudio del tema y de la naturaleza, no había sinceridad y se desdeñaba el autoanálisis. Se rendía culto a Bécquer, Crespo Toral, Zorrilla de San Martín, Acuña, Flores y Pesa. Sugestionados por sus obras -confiesa- lo mismo componíamos un canto a la Virgen de Mayo que una variante sobre el *nocturno*, unas endechas al hogar, una volcánica poesía erótica o una leyenda del bosque americano.

Consciente de que el arte no puede sustraerse a la marcha del tiempo, celebra el que los nuevos se hayan encariñado con el *art Nouveau*, cuyo ideal -afirma- es la música de las palabras. Destaca como características de este segundo grupo el sentido crítico y la inclinación hacia lo nacional. Entre sus integrantes están Remigio Romero y Cordero, Alfonso Moreno Mora (1890), Víctor Manuel Albornoz (1896), Carlos Aguilar Vázquez (1896), Manuel Moreno Mora (1894), José María Astudillo Ortega (1896), Ricardo Darquea Granda (1895) y Carlos Cueva Tamariz. (1898). "El poema representativo del terruño, el cuento criollo, el drama y la novela de costumbres no tardará mucho tiempo en aparecer...", son las proféticas palabras finales del doctor Tamariz Crespo.

Por ellos mismos días, Manuel Moreno Mora⁹ señala que nuestra propia grandiosidad andina contribuye a la introversión y a la melancolía; por ello los poetas cuencanos no tienen la alegría que debiera corresponder a la belleza del paisaje. Anota como modalidades regionales la predilección por el pasado, la inclinación a lo eglógico y el carácter moral; de tal suerte que la poesía cuencana ha sido elegíaca, pastoral y mística. Los nuevos poetas, en cambio, "sin dejar de ser nacionalistas, si se quiere regionales, se van olvidando de la tradicionalidad literaria del terruño, y algunos (...) beben un poco de agua de la inmortal Francia", concluye.

Ahora bien, si se observan con atención los grupos establecidos por Tamariz Crespo, se descubre una clara conciencia del relevo generacional. En efecto, el mutismo lírico que sigue al triunfo liberal corresponde al silencio de la primera vertiente cuencana de la generación de 1894¹⁰, es decir de los nacidos entre 1864 y 1878, sacrificada en los rigores de la lucha antiliberal.

A excepción de Íñiguez Vintimilla, el primer grupo encaja a la perfección, por sus fechas de nacimiento, en la segunda vertiente de la generación de 1894, caracterizada por Arrom como modernista y posmodernista. Desvanecido el olor de la pólvora, estos poetas iluminarán el paisaje de la Morlaquia con los tintes otoñales de un romanticismo lugareño, agitado por las primeras ansiedades de evasión y el gusto por lo exótico.

A excepción de Alfonso Moreno Mora, el segundo grupo se acomoda a la maravilla, por las fechas de nacimiento, -en la primera vertiente de la generación vanguardista y posvanguardista de 1924 (nacidos entre 1894 y 1908). Debido a su edad -andaban entonces por los dieciocho años- no constan Rapha Romero y Cordero ni su primo Luis Cordero Crespo, como tampoco podían estarlo María Ramona Cordero y León (1901), Vicente Moreno Mora (1902), César Andrade y Cordero (1904) y Alberto Andrade Arízaga (1907), integrantes todos ellos de esta vertiente, iniciada en el arte y en la bohemia por Emmanuel Honorato Vázquez Espinosa (1893-1924), recién llegado de París con sus encantos, sus virtudes y sus vicios. Disipadas las fronteras entre política y religión, se propaga en el ámbito cuencano un fervor casi religioso por la lira, mientras la Iglesia y el Estado volvían a aliarse para enfrentar el peligro socialista.

Los poetas más cercanos a la frontera generacional -es el caso de Remigio Romero y Cordero- conservan una sensibilidad eglógica exiliada en las estrechas calles de la urbe. De la heredad campestre llega el sustento material y de allá proceden los motivos del canto: el bohío, la paz aldeana, el intimismo romántico. Los más jóvenes, en cambio, se aproximan al curso

vital o estético de la generación hispanoamericana: el destello metafórico que supera los oropeles modernistas, en Andrade y Cordero; la redención del hastío existencial por la esperanza socialista, en Manuel y Vicente Moreno Mora; la nueva sensibilidad estética surgida del desvanecimiento de la anti- gua cosmovisión, en Alberto Andrade Arízaga.

Algo muy notable es la formación humanística -herencia de Solano y de Cordero- que les permite a muchos hombres de la generación nutrirse de los clásicos en su propia lengua, comprender a Poe en inglés, leer en francés a Verlaine, e interpretar en quichua el sentir de la peonada. Cuando tenía sesenta años, Remigio Romero y Cordero se dio tiempo para una versión española de Horacio, tenida por muy buena.

Habrà que esperar la segunda vertiente generacional para que la lírica cuencana alcance verdadero esplendor en el ímpetu americano, sostenido, cósmico, de César Dávila Andrade. Lo cuencano, esto es, el sentimiento adolorido del ser frente -al tiempo y al paisaje -reencuentro de la poesía con la historia-, cobrará en la obra daviliana un aliento continental.

Si se mira la prosa de la primera vertiente generacional, se advierte la precisión en los trazos de Tamariz Crespo. Efectivamente, cunde entre los intelectuales la urgencia por analizar y reinterpretar la realidad. Aparecen en la literatura azuaya el cuento y la novela, hasta entonces apenas anunciados en las obras de Manuel Coronel, José Peralta, Calle y Teófilo Pozo Monsalve. Reaparece el ensayo, no como divagación erudita, patriótica o sentimental, sino como interpretación del lado oculto de la realidad: el hombre y las vicisitudes de la existencia material, la aventura humana soslayada por la indolencia o el pudor clasista de los líricos. Así entran en escena Astudillo Ortega, Víctor Manuel Albornoz, Manuel María Muñoz Cueva (1895), Gonzalo H. Mata (1904), Agustín Cueva Tamariz (1903), Luis Monsalve Pozo (1904), Luis Moscoso Vega (1909), nombres que figuran decorosamente entre los representantes de la vertiente en el ámbito nacional: Fernando Chávez (1902), José de la Cuadra (1903), Leopoldo Benítez Vinueza (1905), Jorge Icaza (1906), Pablo Palacio (1906), Alfredo Pareja Diezcanseco

(1908), Demetrio Aguilera Malta (1909); Humberto Salvador (1909). Sobre estos pasos vendrán con mayor soltura, ya en la segunda promoción generacional, Arturo Montesinos Malo (1911), Alfonso Cuesta y Cuesta (1912), Gabriel Cevallos García (1913), Antonio Lloret Bastidas (1920).

Ámbito histórico

Una vez ubicado nuestro poeta, por su fecha de nacimiento, en la primera vertiente de la generación hispanoamericana de 1924, descubramos los vínculos vitales y estéticos que fundamentan esta filiación.

En el mapa contextual, durante el período de crecimiento y formación de la vertiente, se ha librado la primera guerra mundial, ha triunfado en Rusia la revolución de Octubre. Latinoamérica, sacudida inicialmente por la revolución mexicana, ha sido presa de la acción militar y económica de los Estados Unidos y ha visto surgir sangrientas dictaduras al servicio de los intereses del imperio. La declaración de la segunda guerra mundial señala, a grandes rasgos, el ingreso de la segunda vertiente a su etapa de gestión.

En el Ecuador, 1912 es un año fatídico. Con el asesinato de Alfaro, crimen más grandioso -según Remigio Crespo Toral- que los cometidos en otras partes del mundo, se extingüía la esperanza de redención pregonada por el liberalismo. Las clases pudientes de la costa se encaraman en el poder y lo defienden aun a costa del fraude electoral. Las tensiones sociales, poco a poco agudizadas desde 1914 por las restricciones económicas que impuso la primera guerra mundial, estallan en 1922 en Guayaquil con terribles consecuencias. En 1925, la llamada revolución juliana se propone arreglar la economía, aunque a la postre no podrá ir muy lejos con sus aspiraciones anti oligárquicas. En 1926 se funda el Partido Socialista. Poco después, nuestra situación se agravará como consecuencia de la gran depresión de 1929, que ha de estimular la fantasía de los norteamericanos para exorcizar al fantasma de la miseria. El colmo de nuestras calamidades nacionales, la

invasión peruana de 1941 y la consecuente imposición del Protocolo de Río de Janeiro, colindan con los primeros años de gestión de la segunda vertiente.

Sobre Cuenca -con más propiedad, sobre su clase popular- se precipitó la crisis a partir de 1914. Y es lo curioso que en esta fecha se instaló en la ciudad la primera planta eléctrica y un año antes se había fundado el Banco del Azuay. Con las primeras luces arreciará la lucha contra el laicismo. En 1917, Remigio Crespo Toral es coronado en el mismo lugar en donde, tres décadas atrás, había sido fusilado Luis Vargas Torres, héroe liberal, compañero de generación.

¿Cuál era para entonces la fisonomía de la urbe? Gonzalo Cordero Dávila nos la describe de este modo en una carta a su amigo Gonzalo Zaldumbide, que se hallaba en París¹¹:

"...se conserva todavía ese ambiente primitivo, mezcla de égloga y cantar, dentro de cuyas tranquilas proyecciones tiene aún el silencio de las calles en desamparo el bíblico reclamo de la oveja; y la noche, a la luz marchita de la luna, en la barriada llena de nocturnas emergencias, el alegre bordoneo de las guitarras coloniales".

"En nuestras casas, espaciosas todavía con la amplitud que permite la holgura de una urbe reciente, cunde, plena de urgencias musulmanas, el aroma de naranjas, madre selvas y tomillos, como una cálida exhalación del huerto (...); se mira en dondequiera la cordillera azul, el bosque oscuro, el caserío distante, la senda fragosa, el valle cuya polícroma variedad al apagarse en tonos confusos al pie de la montaña nos hace cerrar los ojos en la linde borrosa del ensueño..."

"Cuenca es ingenua, sencilla. Se guarda del snob en un apego cariñoso a los usos legendarios (...). Puestos tal vez fuera de la civilización por el cerco de montañas que sube hasta el cielo y del cúmulo de postergaciones nacionales (...), vivimos sin la voluptuosidad de las modernas exigencias, sí, pero la vida fuerte, sana y vigorosa del hombre puesto por Dios en contacto directo con la

naturaleza, que no siente los desfallecientes extravíos de la neurosis, ni el enfermizo placer de la comodidad..."

Concluye la misiva invitándole a su amigo a venir "antes que las complicaciones impuestas por una civilización descaracterizada y multiforme modifiquen la fisonomía ancestral de este pueblo, lleno de atractivos anticuados, antes de que la bestia de acero espante con sus alaridos la quietud de estas regiones dormidas en la amable simplicidad de la inocencia primitiva".

En este plácido edén, los viejos y los jóvenes, en un ritual de solidaridad clasista -en esencia el conflicto generacional era de formas, no de espíritus-, se habían congregado en 1919 para instituir la Fiesta de la Lira, que pervivirá a lo largo de treinta años. Entre los firmantes, médicos, sacerdotes, abogados, suscribió el documento de creación el joven Remigio Romero y Cordero¹², cuya composición "Égloga Triste" recibirá en el primer certamen la violeta de oro. Al año siguiente, se vivirá en Cuenca el prodigio de la llegada del primer avión por el aire, no -como se había pensado en un comienzo- a lomo de indio desde Huigra¹³. Observando el enorme contraste entre una minoría opulenta e ilustrada y una mayoría poblacional ignorante y miserable, se advierte que nunca como entonces resultaba más apropiado el nombre de "Atenas del Ecuador".

Por esas mismas fechas se rebeló la población indígena, cansada de una miseria secular agravada por la devaluación, en tanto la clase acomodada, fiel a su tradición hispánica, agotaba el capital acumulado en lo suntuario: agentes y casas comerciales de exportación e importación; vinos y licores de importación directa; almacenes provistos para complacer el gusto más exigente; no hay carreteras, pero se anuncian en 1918 los autos. "Overland", y un hotel de lujo se promociona en la época por sus servicios de bar y, W.C. Pues bien, en 1925 los indios amagaron la ciudad y solo fueron trabajosamente repelidos cuando el vecindario y la fuerza pública tiraron a matar. Un año antes, en 1924, se había instalado la primera planta de agua potable y se había fundado el diario "El Mercurio", uno de cuyos propósitos era contribuir a la implantación de la paz social.

Ámbito literario

¿Qué ocurre entre tanto en el mundo de las letras? Mientras Europa se desangra, el arte buscaba nuevas formas expresivas. Hay en todas partes aversión hacia lo tradicional y lo convencional. En 1916 muere Rubén Darío. Los vanguardismos tocan Hispanoamérica y los cisnes sobrevuelan en lenta retirada. La joven intelectualidad asume la obligación de difundir el nuevo credo. La década del veinte, que ha vuelto los ojos a Góngora, se caracteriza por la profusión de revistas literarias: *Proa* y *Martín Fierro* en Argentina, *Contemporáneos* en México, *Avance* en La Habana, *Los nuevos* en Colombia, *Amauta* en el Perú, *Válvula* en Venezuela. En 1926 Alberto Hidalgo publica con Huidobro y Borges el "Índice de la Nueva Poesía Americana", en donde figuran Miguel Ángel León y Hugo Mayo, fundador este último de *Singulus* con Leopoldo Benítez Vinuesa. Las revistas literarias riegan el mensaje vanguardista por el continente. Los diversos *ismos* liberan la poesía de las ataduras del metro, de la sintaxis, de la lógica; ensayan escandalosas disposiciones tipográficas; persiguen la audacia metafórica y proscriben lo adocenado y lo sentimental.

El Ecuador no se quedaba atrás en cuanto a fervor, novelería y revistas literarias, pero a buena distancia de 10, que ocurría en los principales centros culturales del continente. Todavía se pugnaba aquí contra un tradicionalismo opuesto a toda innovación. La innovación hasta los años treinta poseía entre nosotros un nombre: *modernismo*. Era necesario imitar otros ritmos, reanimar el verso con matrices, musicalidades y cromatismos vencidos en otras partes por la moda. Y hasta había que huir del desencanto materialista en una región casi intocada por el ala del progreso. *Espirales*, *Cándido*, *Inciense*, en Quito; *Azul*, *Singulus*, *Proteo*, *Voluntad*, en Guayaquil; *Páginas Literarias*, *Philelia*, *Austral*, *América Latina*, en Cuenca¹⁴, fueron publicaciones modernistas. Guayaquil, más próxima al mundo exterior y, sobre todo, con menos peso de la tradición, había accedido más pronto al modernismo con César

Borja y Falquez Ampuero, y estaba ahora más cercana a la vanguardia.

Hugo Mayo (1898) y Miguel Ángel León (1900), poetas vanguardistas, son casos muy singulares en el panorama lírico nacional de aquella época. Hugo Mayo inquietó a Remigio Romero y Cordero, admirador este último de Góngora, a quien calificaba de "príncipe del romance y virrey de la letrilla", para que plegara al movimiento. Gonzalo Escudero (1903), Jorge Carrera Andrade (1903) y Alfredo Gangotena (1904), en cambio, son tres figuras fuera de serie porque tuvieron la temprana oportunidad de salir del Ecuador.

En Cuenca, la poesía fue durante largo tiempo fuente de prestigio social y político. Recuérdese, por ejemplo, que el doctor Remigio Crespo Toral ingresó con "Mi poema" al parnaso y al congreso. Pero la ocupación ha proporcionado también cierta visa de longevidad: hasta la década del treinta, se vivía bajo la influencia de los sobrevivientes de la generación de 1864: Julio Matovelle (1852-1929), Honorato Vázquez (1855-1933), Rafael María Arízaga (1858-1933) y el propio Remigio Crespo Toral (1860-1939).

En 1894, el doctor Crespo Toral había trazado a los cuencanos la ruta de las letras. Después de condenar las "extravagancias degeneradas" de Rubén Darío, exhortaba: "Embriaguémonos con nuestro propio vino, sepamos celebrar la belleza del campo paterno y de las doncellas de nuestra ciudad..."¹⁵ Fue lamentable tanto el que se tomara al pie de la letra el consejo del maestro, como el que se lo desoyera en pos de temas y motivos importados. A pesar de la condena, la revista del doctor Crespo Toral acogía de vez en cuando a autores modernistas.

Hay un ejemplo curioso de la ciega prevención contra lo nuevo. En octubre de 1903 *La Unión Literaria* dio a la estampa "In memoriam" de Alfonso Andrade Chiriboga¹⁶, poema que remata de este modo:

Pero entonces sentí un peso que a la piedra me ligaba;

y oí un eco en esa tumba: eco triste, voz de llanto,
repitiendo lo que dijo ¡pobre Elisa! en la montaña
una sola pero tenue,
una sola pero larga,
una sola flébil nota de otros días,
de otros mundos, suave, lánguida.

En el número de diciembre, se reprodujo en la contraportada el poema "Nocturna" de José Asunción Silva; en el que se había inspirado Andrade Chiriboga, pero alabando en una nota la "forma armoniosa y todavía aceptable" del cuencano y condenando la de Silva como "novedad extravagante".

El modernismo

No todo era sometimiento y actitud gregaria, cuando menos en la forma, como se puede ver en la propia composición de Andrade Chiriboga. En 1907, la revista *Lapislázuli*, dirigida por Aurelio A. Bayas, rompe lanzas contra los mayores¹⁷:

(...)

Con el siglo al profundo descendido,
ruede lo viejo, que ya sólo espera
la quietud tenebrosa del olvido;
y del nuevo a los clásicos fulgores
contigo, Juventud, comience la era
de Luz, de Paz, de Libertad, de Flores...!

(...)

Desagradó el talante modernista de la publicación, pero no le faltaron defensores. "...nos mostramos irreconciliables enemigos de la escuela modernista (...), pero no por ello hemos querido imponer nuestra opinión (...). Ellos irán volviendo a sus cabales, a lo menos cuantos, como el señor Bayas, tengan amor al estudio (...), tanto en el Ecuador como fuera de él, aparecen diariamente notables jóvenes escritores que van engrosando las filas de nuestra escuela tradicionalista" escribe *La Alianza*

Obrera en defensa de Bayas. Y curiosamente agrega: "...el modernismo (...) va mereciendo ya los honores de escuela, y de estos caprichos se aprovecharán los rancios, los viejos sostenedores del tradicionalismo..."¹⁸

En 1911 *La Unión Literaria* promovió un torneo sobre el modernismo en el arte y en la literatura. Las respuestas fueron múltiples, condenatorias las más, aunque algunos buenos poetas como Luis y Gonzalo Cordero Dávila ya habían adoptado ciertos aires novedosos:

En 1917 se lee en *La Unión Literaria* el poema "Síntesis Suprema" de Remigio Romero y Cordero, doce sonetos sentimentales y llorosos precedidos por una salutación multicolor de Alfonso Moreno Mora:

Tu verso en los ijares de mi Pegaso es una
espuela de diamante con rayos de áurea luna.

En el cuadro romántico destaca el soneto VI, el mejor logrado, con la huella aún fresca de "Para entonces" de Manuel Gutiérrez Nájera, precursor del modernismo, por quien nos acercamos a las tempranas lecturas de Romero y Cordero, aunque diga él tres años después, en mayo de 1920, tal vez por complacer a Remigio Crespo Toral: "...yo no leo más libro que la naturaleza ni escribo más páginas que las de la Vida"¹⁹.

Prosigue la discusión sobre el modernismo en 1918, en *Páginas Literarias*, revista fundada por Alfonso Moreno Mora, de la anterior generación, pero orientador de los jóvenes, dueño de una personalidad y un estilo que estampan dignamente el modernismo cuencano en la lírica nacional. Las primeras líneas del prospecto son ya definidoras: "De nuestra torre de marfil, cansados de mirar los horizontes y el paso de las teorías (...) salimos al campo a realizar la parábola del sembrador"²⁰. A partir del cuarto número menudea la presencia de Rubén Darío, Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Medardo Ángel Silva, J. A. Falconí Villagómez, Rimbaud, Jean Moréas, quienes engolosinan, aunque no nutren, la sensibilidad de nuestra

primera vertiente generacional de 1924. Junto a ellos, desde el número inicial, asoman los poetas cuencanos de la vertiente, empezando por Remigio Romero y Cordero, atados por supuesto a la heredad campestre y al pasado. Algunos no llegarán a diferenciar entre la lira y la guitarra. Colabora también el doctor Nicanor Merchán, viajero incansable, con la pintura de una Europa vista a través de la niebla de los Andes.

En el número 3 (mayo de 1918) aparece la primera parte del "Nocturno" de nuestro autor, con dedicatoria para Alfonso Moreno Mora. Son tres sonetos endecasílabos, de factura delicada, liberados del apremio de la rima. La asonancia, apenas perceptible, propaga a lo largo de la composición los rumores nocturnos del insomnio: el tema de la muerte no como alternativa de la existencia, no como afirmación de la vida, sino como tardío lamento sepulcral:

Reza, Malena, reza. Reza... o canta...
Me da miedo la noche de los páramos...
Debe pasar la muerte por el patio
cuando ladran los perros... Oyes?... Ladrán...!

En la última ventana se ha posado
un lucero... Qué anuncian los luceros
mientras invoca al miedo de la Muerte
la noche de los páramos, Malena...?

Reza o canta... Una salve... Un padre nuestro...
mis versos... Otros versos... Lo que quieras...
Oyes, Malena, cómo ladran...? Oyes?...?

Es la muerte, que pasa:.. Y de mañana
se verá que algo ha muerto aquí, Malena;
los rebaños, las flores... o nosotros:..!

En el número 10, febrero de 1919, se lee el soneto que suele estimarse consagratorio, "Elegía de las rosas"; al que nos referiremos en la parte final de esta-breve nota de aproximación. La pieza, casi inadvertida en el abigarramiento de la página, viene acompañada por otros sonetos de Gonzalo Cordero Dávila

y de Carlos Cueva Tamariz. "En los días que corren -había dicho Manuel J. Calle un poco antes, casi no se escribe otra cosa que sonetos, y no hay mediano poeta que no haya llegado a acertar siquiera una vez"²¹. El soneto, en efecto, con una variada gama de metros, era una forma predilecta en esa época a uno y otro lado del Atlántico.

Algunos autores distribuidos a lo largo de este número indican el clima literario de esos días: Rimbaud, "Las buscadoras de piojos"; Jean Moréas, "Estancias"; también los ecuatorianos, cuyos versos interesan menos por la calidad que por su valor testimonial:

Jorge Carrera Andrade, "Canción de la primavera que llega":

Se fueron las tardes lluviosas,
están mis jardines en flor.
¿Viene la primavera? Rosal,
voy a decir mi *confiteor*,

(...)

José María Astudillo Ortega, "La última ilusión":

Háblame Sherezada; dime un cuento,
del rey que fue feliz años de años
del Pastor que vendía sus rebaños
y vivía con gran contentamiento;

de Simbad y las islas de corales,
de navíos e ignotos mercaderes,
de encantadas y púberes mujeres,
y fuentes e irisados pavos reales.

(...)

Medardo Ángel Silva, "Balada de Sor María de la Consolación", con este comienzo:

Cándido velo de las albas puras,
veste del Ángel de la Anunciación!
Era como el albor de las alburas,
Sor María de la Consolación.

y con este final premonitorio:

Que cuando emprenda mi peregrinaje,
con sed de paz y con sed de perdón,
seas mi guía en el último viaje,
Sor María de la Consolación.

Cuatro meses después de publicado este poema, Silva se destapó los sesos. *Páginas Literarias* editó unos ejemplares de lujo (Nº 12, junio de 1919) para la suscripción dedicada a la Señora Mariana Rodas de Silva, madre del infortunado poeta; son ejemplares numerados del 1 al 50, con el autógrafo de Remigio Crespo Toral, singular honor, dignó del afecto que se le profesaba al bardo porteño.

Un cuencano que ahondó en la época sobre el tema del modernismo fue Manuel J. Calle (1866-1918), casi compañero de generación de Remigio Crespo Toral, justamente en la *Introducción Crítica* al libro *Genios* del vate coronado:

"América, país de imitación y trasplante -dice, anticipándose a otros críticos, entre ellos a Octavio Paz²²-, entró en el movimiento, exagerando como siempre; y así como en el siglo XVII hubo culteranos, en el XVIII pseudo-clásicos, a comienzos del XIX imitadores de Horacio y Virgilio, y, luego, la legión victorhugiana, esproncediana y zorrillesca, así en los comienzos del XX hace crisis el *modernismo*".²³

Dudaba Calle del modernismo como escuela, pues el propósito de romper con toda la tradición literaria no impide a los principales representantes volver sobre los viejos cánones. Supone que en otras partes se producirá algún beneficio léxico; entre nosotros se corrompe el idioma "reduciéndolo a una especie de *argot* para uso exclusivo de la canalla literaria".

Anota en cambio un punto importante a favor del movimiento: la soltura métrica. Abundan los versos de imitación afrancesada, pero al perder las antiguas exigencias "se ha ganado en facilidad y fluidez..." La armonía, dice, se advierte como una nota interior, de exquisita factura, "...del todo ajena al martilleo de la cantidad silábica y del sonsonete de la obligada rima".

El mal -advierte el crítico cuencano- está en el abuso espantoso de los procedimientos: versos sin ordenación, sin medida, ausencia de sentido común, de gramática, de ortografía, todo lo cual "puede conducirnos a balbuceos como de afasia y hacer retroceder el Arte a la infancia". Calle, por supuesto, no llegó a conocer las incitaciones de la *poesía pura*.

Los nuevos ritmos

Philelia, la revista dirigida por Rapha Romero y Cordero es más audaz y radical, con clara conciencia del retraso que experimentaban las letras en el Ecuador y particularmente en Cuenca. "Las corrientes del movimiento literario que con el nombre de modernismo revolucionaba en América y Europa, llegaron tarde al Ecuador, y así la tendencia renovadora venía ya depurada del vano entusiasmo y la ceguedad del momento espasmódico", afirma el director²⁴. Señala que ni Darío ni los precursores franceses alumbraron la tiniebla pseudo-clásica y que hasta la irrupción de Arturo Borja solo hubo grotescas parodias de Darío y Baudelaire. Abolidos los dogmas retóricos, señala, advinieron Noboa y Caamaño, Fierro, Falconí Villagómez, Egas, Silva, etc. En Cuenca, dice, "...se enseñoa la bonachona creencia de que es poseedora de una literatura propia suya", por cuya razón no ha surtido efecto la renovación de las tendencias juveniles. Luego prosigue: "En Cuenca todavía es frecuentada la trocha antigua que lleva al triunfo inmediato. Fuera de ella no hay seguros de gloria ni sociedades de socorros mutuos". Condena la crítica "hermosillesca" con que se combate a: todo lo nuevo, en alusión irreverente a Crespo Toral.

La revista consiguió exasperar a los conservadores desde el primer número²⁵, libre, ciertamente descocada para el medio, con piezas como "Figulina de ex-libris" de Rapha Romero y Cordero:

Por satisfacer mí honda pasión iconográfica,
hojeaba una Revué dernier cri parisién,
y te encontré en la posse mas chic y pornográfica
ilustrando un erótico poema de Samain...

(...)

Con los versos casi satánicos de "Plegaria a la morfina" de Ernesto Noboa y Caamaño, o con novedades como las de "Oda gaseosa" de Hugo Mayo, dedicada a Remigio Romero y Cordero, versos que debieron ser para los ancianos, habituados a demorar en los puntos suspensivos, una invitación a danzar con el demonio:

Saturno invita un SYMPOSIUM

La telepatía de las calles

en una Films

por\$ 0.20

en los café

de

penumbras

mientras la orquesta

en su biología

sueña

el X capítulo

del

GENESIS

Nubes eterómanas

danzando

como cuerpos

aerométricos

forman los planos

de ciudades

futuras

(...)

La vida
es la vida de la Vida
o es la muerte de la Muerte?
o es a un tiempo muerte y vida?

La Muerte
es la vida de la Muerte
o es la muerte de la Vida?
o es a un tiempo muerte y vida?²⁷

(...)

La contienda con los sobrevivientes de la generación de 1864 hubo de ser fogosa. Por esos mismos días, Cornelio Crespo Vega, hijo del poeta coronado, salía por los fueros de la juventud en la revista *Austral*²⁸ al afirmar que el arte no debe ser solo homilía moral, pues su imperativo es el arte por sí mismo. Critica el exceso de reacción de "cierto clasicismo pestoso" ante la aparición de *Philelia* y halla plausible el empeño de quienes divulgan nuevos rumbos. Considera, con laudable sagacidad, qué movimientos como el dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo, el cubismo, forman parte de un proceso general en el desarrollo del arte. Defiende a Alfonso Moreno Mora, cuyo soneto "Eleonora", de versos en color, firmado con el seudónimo *Enrique de Rafael*, había sido objeto de burla:

La niña de pupilas azules y altaneras,	(azul)
Eleonora, rosada ánfora de poesía,	(rosa)
en duro mármol blanco, en flor de las canteras	(ópalo)
fue convertida en medio de una ritual orgía.	(rojo)

Un silfo enamorado que, en muchas primaveras	(violeta)
cortó para sus flautas las cañas de la umbría	(verde esmeralda)

y eléboros para ella cogía en las praderas,	(verde oscuro)
sintió su sangre helarse junto a la estatua fría.	(anaranjado)

Al terminar la fiesta por el Oriente pálido (cobalto)
las yeguas que tiraban el carro de la aurora (aurora)
mostraron sus narices rojas de aliento cálido, (azul celeste)

y al alumbrarse el bosque con luz risueña y vaga (oro)
hubo un rubor de frondas al ver que copulaba (oro pálido)
el Silfo asido al mármol dorado de Eleonora. (oro veteadado
de verde)

Tal procedimiento cromático -recuerda Crespo Vega- no es inusitada extravagancia, pues arranca de Rimbaud.

Remigio Romero y Cordero, que a la sazón dubitaba tímidamente ante la vanguardia, toma parte en la lid y se duele en la revista guayaquileña *Proteo*²⁹ de la indolencia social frente al arte. Ahora hay ansiedades de la segunda etapa rubendariana y reminiscencias musicales de José Asunción Silva, que habrían vuelto a desconsolar a los mayores:

(...)

Luego pasan caravanas
casquivanas
de panzudos mercaderes,
de fenicios comerciantes, superprole tuya, Adán,
Pasan, pasan, pasan hombres y mujeres,
almas yanquis, almas hijas de Uncle Sam...
Miserere... Los poetas ya se van.
Pero a dónde irán...?

Más lento, casi anémico, es el ritmo con que se quejaba al mismo tiempo, en su tierra natal, del encono de los conciudadanos³⁰:

(...)

Pero es insoportable ya tanta hostilidad...
Por ruin que todo sea, se nos pone rampante,
en posturas heráldicas de odio y fatuidad;
de modo que es preciso ser, ante esto, un gigante...

(...)

Vana pretensión. Se había generalizado en la vertiente lírica la tristeza de un vivir sin motivo y el anhelo de escapar al bullicio de la ciudad. Los poetas se quejaban, aparentemente, de lo que no les dolía; hoy se puede intuir el secreto origen del treno: el temor a perder los dones que a su clase había ofrecido la propiedad sobre la tierra y sobre la lira. Un demonio amenazaba la tranquilidad de este remoto paraíso andino: el progreso. Convenía entonces -¿solo entonces?- emprender la huida del futuro.

Tenía razón Isaac. J. Barrera para decir que Remigio Romero y Cordero estaba listo para todos los tonos y todas las ocasiones; lo estuvo desde temprana edad. Pero asimismo, muy tempranamente, se cansó de las nuevas aventuras expresivas: En 1925 habían muerto Rapha y Luis, hermanos en la sangre y en la poesía; el tradicionalismo sujetaba el lenguaje y la sensibilidad a lo plañidero y comarcano; la ciudad retornaba al amurallamiento del paisaje. Muchos años habrán de transcurrir para que el avión reaparezca en nuestro horizonte interandino. Además, otros compañeros de la vertiente generacional habían vuelto los ojos a la realidad y se disponían para abordarla.

Pudo el poeta tomar por la puerta de Arturo Borja, de Silva, de Noboa y Humberto Fierro; "pudo ingresar -porque tuvo oportunidades para ello- en la carrera diplomática, desde la cual habría ampliado su visión del mundo y de la cultura"³¹, como sucedió con Escudero y Carrera Andrade. Prefirió dar media vuelta, retornar al aprisco, a los temas y ritmos ancestrales, y dejó que el sentimiento le devorara la inteligencia, en medio de una turba cautivada por la grandilocuencia y la sonoridad de las composiciones posteriores.

La "Elegía de las rosas"

Quedan, sin embargo, entre otros aciertos, los catorce versos de "Elegía de las rosas", suficientes como para redimir una larga vida condenada a la Versificación:

Qué pasará de noche...? No hay mañana
que no tenga el jardín rosas difuntas...
Sobre estas cosas, cariñosa hermana,
por qué a Nuestro Señor no le preguntas...?

Pasemos esta noche en la ventana,
los ojos fijos y manos juntas,
para saber, mañana de mañana,
por qué hay en el jardín rosas difuntas...

Y velamos... Las doce, y, luego, la una,
y nada... A flor de soledad la luna,
en paz lo muerto y en quietud lo vivo... ·

Mas, al prendernos Dios la luz del día,
la última rosa blanca en agonía
y las otras ya muertas... sin motivo...

He aquí un soneto en blanco y negro: orfandad metafórica, pero metáfora de la vida. No el color: la penumbra; no el sonido: el rumor; no el movimiento: el presagio. ¡La Cuenca de 1919! La adjetivación, bastante pobre, propia del romanticismo³²; destaca sin embargo un atributo dominante: rosa blanca. No el rojo, que tradicionalmente ha simbolizado el fugaz centelleo de la existencia; sino el blanco, símbolo de la inocencia y la pureza. "Rosa blanca": bella flor tomada al parecer del jardín de Manuel Gutiérrez Nájera³³. "A flor de soledad la luna": ¿no es la misma luna pálida que prolonga las sombras del hermano y la hermana, en el poema de José Asunción Silva?

Sin embargo, la factura del soneto, de rima caprichosa, típicamente modernista (ABAB/ABAB/bbC/DDC)³⁴, confirma una ponderada intuición para seleccionar, combinar los elementos y

potenciar con frescura y originalidad la función poética del mensaje³⁵.

Lo que primero llama la atención es la frecuencia de los *emparejamientos*³⁶. Los versos 6, 10 y 11 repiten el mismo esquema rítmico de intensidad; cosa similar acontece con los versos 4 y B. Por otra parte, en los dos serventesios concurren siempre sonidos nasales en el axis, a excepción del verso 5, aunque bordeado de nasales en ambas sílabas contiguas. En contraste, señorean en el curso de cada uno de estos segmentos versales sonidos vocálicos abiertos. Paralelamente, podemos observar que hasta el primer verso del primer terceto ha llegado la vida en las formas verbales conjugadas, en contraposición a la muerte anticipada en la nasalización de los acentos dominantes.

Lo contrario ocurre, a partir del verso 11. Ahora destaca en el axis la festiva resonancia de las *íes* en oposición al velar oscurecimiento de las *úes* que se alojan en el interior de cada verso. La vida se detiene, no hay formas verbales conjugadas; todo es quietud, muerte, agonía. Pero en alarde de equilibrio fónico, la vida renace mortecina bajo la diafanidad de timbre marcada por el axis rítmico³⁷.

Los acentos anti rítmicos en los versos 2, 4 y 8 suavizan la as- pereza al poner en contacto sonidos alveolares, nasal implosivo más vibrante explosivo, o viceversa, como una reiteración acústica de la oposición entre luz y oscuridad. No menos significativa es la frecuencia y distribución de las consonantes nasales a lo largo del poema, suave música de fondo o rumor nocturno de follaje.

En los versos 6 y 11 se advierte una doble equivalencia, rítmica y sintáctica. En el verso 11, vida y muerte confluyen en una sombría sustantivación que engloba con el neutro *lo* a todo el universo. El sustantivo *mañana* del primer verso está en asociación paradigmática con *luz* del día del verso 12; la función en uno y otro caso es idéntica, El enlace extraoracional *mas*, en el verso 12, es el gozne sobre el cual gira la aparición del nuevo día.

En fin, los puntos suspensivos en el interior del último verso, añadidos por el poeta para la citada edición de 1931, demoran el descenso entonacional del período a la altura del tonema de semicadencia, a la espera de un momento de la apódosis que surge inesperado, como un sollozo:... sin motivo... En lugar de distender la emoción, esta solución sintáctica causal nos obliga a volver mentalmente sobre la interrogativa parcial, descendente³⁸, con que empieza el soneto, en incesante recreación de la experiencia unitaria del poema.

Habrà valido la pena esta aproximación a la figura del doctor Remigio Romero y Cordero, particularmente a la materia fónica de "Elegía de las rosas", si olvidando los elogios que lo abrumaron en vida nos acercamos con humildad a la naturaleza de lo bello: a la belleza -como a la luz- le es indiferente para prodigarse el tamaño del espejo.

NOTAS

1. Albert B. Franklin. *Ecuador. Retrato de un Pueblo*. Claridad, Bs.As., 1945. En Luis A. León. **Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia**. T. III. Cuenca, Banco Central, 1983, p. 195.
2. Así nos lo recuerda Antonio Lloret Bastidas en **Motivos de la poesía cuencana**. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1972, P. 28 y ss.
3. Hernán Rodríguez Castelo. **Los otros posmodernistas**. Guayaquil-Quito, s.d. (Clásicos Ariel; N° 89), p. 35.
4. Isaac J. Barrera. **Historia de la literatura ecuatoriana**. Quito, Libresa, 1979, p. 1130.

5. Stein (Remigio Crespo Toral). "Apuntes sobre la poesía en el Azuay". **Páginas Literarias**, 2° serie. Año 3, T. 11, N° 15 (Noviembre de 1920), p. 64.
6. Isaac J. Barrera. **Op. cit.**, p. 1099.
7. Remigio Romero y Cordero. **La Romería de las Carabelas** (Prólogo de Gonzalo Zaldumbide). Quito, Bolívar, 1931 (Biblioteca Ecuatoriana, Vol. II).
8. Remigio Tamariz Crespo. "Reminiscencias". **Páginas Literarias**, Año 1, N° 2 (abril 15 de 1918), p. 30 y SS.
9. M. M. M. (Manuel Moreno Mora). "J. R. Burbano V". **Páginas Literarias**, N° 3 (mayo de 1918), p. 44.
10. José Juan Arrom. **Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método.** (2° ed.). Bogotá, Caro y Cuervo, 1977. Acogernos al criterio del cubano, nos evitará el riesgo de convertir en minifundio el campo de las letras nacionales.
11. Gonzalo Cordero Dávila. Carta a Gonzalo Zaldumbide. **Páginas Quincenales de Literatura**, Año 1, N° 1 (marzo 15 de 1918), p. 9 y ss.
12. **Páginas Literarias**, N° 12 junio de 1919), p. 218.
13. Abel Romeo Castillo y M. Díaz C. **El vuelo del Telégrafo I a Cuenca.** Cuenca, Talleres Gráficos Municipales, 1980, p. 13.
14. Michael H. Handelsman. **El Modernismo en las revistas literarias del Ecuador: 1895-1930.** Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981.
15. Stein. "Los Parnasianos en América". **La Unión Literaria**, Año 1, N° XII (marzo de 1894), p. 471.
16. Alfonso Andrade Ch. "In memoriam". **La Unión Literaria**, 3° serie, N° 4 (octubre de 1903), p. 172:.
17. A. A. Bayas. "A la juventud". **Lapislázuli**, Año 1, N° 2 (abril de 1907), p. 22.
18. **Lapislázuli**, Año 1, N° 5-6 (julio-agosto de 1907), p. 103.

19. R. Romero y Cordero. "Discurso". **Páginas Literarias**, N° 14 (junio de 1920), p. 32.
20. La Redacción. "Prospecto". **Páginas. Quincenales de Literatura**, Año 1, N° 1 (marzo 15 de 1918), p. 3.
21. Remigio Crespo Toral. **Genios** (con un prólogo y una introducción crítica por Manuel J. Calle), Guayaquil, El Guante, 1918, p. XIII.
22. Octavio Paz, **Los hijos del limo**. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 115 y ss.
23. En Remigio Crespo Toral, **Genios**, p. XCIX.
24. Rapha. "La moderna lírica ecuatoriana. Introducción". **Philelia**, N° 3 (mayo de 1922), p. 18.
25. **Philelia**, N' 1 (marzo de 1922).
26. **Philelia**, N' 2 (abril de 1922), p. 4.
27. **Philelia**, N' 3 (mayo de 1922), p. 10.
28. Cornelio Crespo Vega. "Notas". **Austral**, T. 1 (mayo-octubre de 1922), p. 62 y SS.
29. Citado por M. H. Handelsman, **Op. cit.**, p. 67.
30. Remigio Romero y Cordero. "Parábolas humildes". **Philelia**, N° 3 (mayo de 1922), p. 12.
31. Agustín Cueva Tamariz. "Genio y figura de Remigio Romero y Cordero". Prólogo de **La Romería de las Carabelas**, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1968, p.18.
32. Lily Litvak (editora). **El modernismo**. (2° ed.), Madrid, Taurus, 1981, p. 126 y ss.
33. Cf. Iván A. Schulman. **Génesis del modernismo**. México, El Colegio de México, 1968, p. 139 y ss.
34. Tomás Navarro Tomás. **Métrica Española**. Madrid, Guadarrama, 1972, p. 401.

35. Cf. Roman Jakobson. **Ensayos de lingüística general**. (2° ed.), Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 360 y ss.
36. Samuel R. Levin. **Estructuras lingüísticas en la poesía**. Madrid, Cátedra, 1977.
37. Rafael de Balbin. **Sistema de rítmica castellana**. Madrid, Gredas, 1968, p. 41.
38. Tomás Navarro Tomás. **Manual de entonación española**. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 109 y ss.; Antonio Quilis, **Fonética acústica de la lengua española**, Madrid, Grados, 1981, pp. 381 y 435.

LITERATURA, MÚSICA Y ROCOLA

María Eugenia Moscoso de Cordero

1. La modernidad o postmodernidad latinoamericana a punto de irrumpir en el s. XX, anota una profunda crisis de la razón y de los valores y demanda por nuevas perspectivas de entendimiento y de reflexión; en este panorama, la literatura y otros campos del conocimiento reclaman por renovadas orientaciones. Los géneros literarios han superado ya el enfoque de los temas tradicionales en torno al hombre para circunscribirse ahora, en gran medida, a los distintos aspectos de una cultura urbana que impulsa una creación artística o canción popular alimentada por mitos, sueños e ídolos, entre los cuales necesariamente, están incluidos los cantantes e intérpretes. Un ídolo se traduce en mito, en virtud del permanente contacto con el público y de la difusión de una industria cultural que lo engrandece y promociona. En este sentido, Carlos Monsivais sostiene en **Civilización y coca cola**: "El fenómeno cultural que afecta más profundamente la vida de América Latina entre los años veinte y los años cincuenta, es el cine, que elige, perfecciona y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implanta modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta las hablas que de inmediato se consideran genuinas, y, sobre todo, determina un sentido de la realidad por así decirlo más real, por encima de la mezquindad y la circularidad de sus vidas".

De los ídolos latinoamericanos, el que más destaca en el concierto musical es Daniel Santos, máximo exponente de la canción antillana representada especialmente en ritmos traducidos a distintas claves y con variadas posibilidades. Es así como se expresan el bolero y la guaracha, el mambo, la conga, el merengue y el vallenato, con una producción que sobrepasa las 600 composiciones. A Santos se le conoce en el mundo de la farándula con el nombre de "inquieto anacobero", denominación que surge en la Habana en los años cuarenta, vinculada a la Sonora Matancera, la orquesta cubana de mayor

prestigio, que contara entre sus 45 intérpretes, artistas de la calidad de Celia Cruz o Leo Marini.

2. El advenimiento de la rocola en los años cincuenta, conjuntamente con el radio y el cine afrocaribe, permiten la verdadera consagración del ídolo. Es de anotar, que en este dilatado panorama musical, a más de los ritmos y del cantante, la rocola cumple con una función específica, constituyéndose en el aparato más prestigiado puesto que identifica al ídolo con su esencia: la música. Conocido este instrumento como **rocola** de manera más generalizada, sin embargo, también asume otras denominaciones: sinfonola, vellonera o en razón de su marca de fabricación: wurlitzer. Santos nos dice: "Yo le doy importancia a la vellonera porque ese fue un medio de comunicación muy importante en mis tiempos. Nosotros compositores y cantantes, éramos como los cronistas de hechos y sucesos que difundíamos a través de las velloneras. Nuestras canciones eran como películas. Pequeños dramas narrados con presencia musical. En aquella época no había ni cine ni radio y la vellonera era lo que entretenía a la gente. Estas se encontraban en las cantinas o casas de citas de los barrios humildes caribeños, Yo me di a conocer gracias a ellas". De igual manera, se les conoce como hombres de rocola a Julio Jaramillo (Ecuador, 1935), a Tito Cortés (Colombia, 1929), a Alci Acosta (Colombia, 1938), a Lisandro Meza, a Lucho Barrios y a Alberto Beltrán conocido como el "Negrito del Batey" (República Dominicana, 1923).

La rocola y los ritmos rocoleros constituyen el espacio en donde encuentran refugio toda suerte de sentimientos que perviven en torno a los bajos fondos, en las zonas de tolerancia, en los distintos suburbios y conventillos, en las cantinas y en los cabarets, junto al crimen, la navaja, la sangre, el cadáver, el adulterio, el alcohol y alimentada por los sentimientos -únicopreciado atributo de las clases populares- que trasluce toda suerte de traiciones, venganzas, amores, odios, alegrías, pesares, etc. El desahogo del hombre es la clave de la música de rocola. Abdón Ubidia nos dice: "La música rocolera está hecha para ser entendida. Sentencias, reclamos, añoranzas, son explicados en ella largamente". Esta canción de rocola

reproduce historias vividas, traduciéndose en un permanente argumento que se expresa en plural porque evoca una tragedia compartida.

Un rasgo importante que caracteriza al hombre de rocola es su machismo, a la par que su nacionalismo y con ello dibujamos al típico hombre latinoamericano. Al respecto Hernán Ibarra sostiene: "el enfoque rocolero de las relaciones de pareja -uno de los temas recurrentes- es estrictamente masculino".

3. Se puede decir que en los años ochenta se produce el rescate de la música rocolera y por tanto, de los caminos de la oralidad, determinados por prácticas y estilos diversos, que facultan la incorporación de nuevos espacios, figuras y ambientes para constituirse en renovada temática de la narrativa latinoamericana y en algunas ocasiones abordada desde otros géneros, que exhiben los peculiares ambientes de bohemia entremezclados con los cuadros pasionales del hombre de la calle. Así, podemos citar a Luis Rafael Sánchez con su novela **La importancia de llamarse Daniel Santos** (México, 1989) y **La guaracha del macho Camacho** (México, 1976); a Rafael Castillo Zapata con **Fenomenología del bolero** (Caracas, 1991); a Pedro Liendo con **Si yo fuera Pedro Infante** (Caracas, 1989); a Dénzil Romero con **Parece que fue ayer** (Bogotá, 1992); a Laura Antillano con **Perfume de Gardenias** (Caracas, 1980); a Carlos Monsivais con **Amor Perdido** (México, 1986); a Raúl Pérez Torres con **Sólo cenizas hallarás** (Quito, 1995); a Fernando Artieda con el poema **Pueblo fantasma y clave de Jota, Jota** y a Lucho Mueckay –quien alude al mito de J.J.- con el drama **No puedo verte triste porque me mata**. Con estas expresiones literarias se incursiona en una práctica experimental que arranca desde los años setentas hasta el presente, en el afán de compaginar la ficción novelesca o el relato, la poesía o el teatro, con aquellos elementos de la canción popular generalmente del bolero- tales como personajes, lugares, momentos, vivencias, recuerdos, etc. Es así como, el bolero o la canción popular se configuran un telón de fondo o en leit motiv que reviven o reavivan los dramas universales del hombre.

4. De las distintas expresiones de la música rocolera, es importante destacar, entre sus antecedentes y afines inmediatos, un tipo de canción que ha pervivido en un conglomerado tan dilatado como lo es el latinoamericano: el **bolero**. Igualmente, se habla de la rocolización del pasillo, de la ranchera y en general de la música andina. Es este un fenómeno continental, con manifestaciones locales. En el Ecuador se ha registrado un cambio desde el pasillo y la poesía modernista de nivel culto, a la música de rocola que incorpora diálogos y expresiones del habla coloquial, anotando, sin embargo, una merma en cuanto a lo estético y otorgando un matiz muy característico de los textos rocoleros. Es importante apuntar que la música de rocola aprehende aquello que es parte de sus ancestros -al decir de Ubidia,- "asimila los modos del arte oral", confluyendo en una íntima relación entre letra y música.

El origen de esta forma de expresión musical, que responde a un ritmo de 2 4, se remonta a las primeras décadas del siglo presente. No obstante, Cristóbal Díaz Ayala sostiene en **Música Cubana**: "a partir de 1830 va surgiendo otro género, el bolero se aparta de su origen español y se mantienen las canciones criollas, el zapateo y el ¡ay! de nuestras guajiras. Surgen también las guarachas..." Sus componentes principales, aparentemente, fueron el **danzón cubano** y la **contradanza**. Según Alejo Carpentier en **La música en Cuba**, la diferencia entre estas dos manifestaciones musicales radica en la forma de bailarse: la contradanza se baila en grupos de parejas sueltas y el danzón con la pareja abrazada y en un solo ladrillo, circunstancia que parece indicar que esta forma musical constituye el origen directo del bolero; sin embargo, también se registran otras composiciones como antecedentes inmediatos del bolero: **la habanera** o **danza cubana**. El bolero utiliza -como se ha dicho ya- el mismo ritmo del danzón y la misma forma de escritura, un poco más lento, reduciendo la introducción a ocho compases sencillos y dos partes de 16 compases, incorporando a la música, letras de profundo vigor romántico.

Posteriormente, en 1928, conmociona el advenimiento del **son** desplazando al danzón, que va a influir directamente en el bolero. El bolero adopta ritmos lentos para luego pasar a los

rápidos del son, cambiando la melodía original del bolero e incorporando una característica muy especial, esto es la posibilidad bailable de este ritmo, que otorgará gran popularidad al bolero en la década siguiente para desplazar, definitivamente, al son. En este mismo año, se divulga con proyección internacional, el primer bolero de Agustín Lara "Imposible", en tanto que en 1929 logra éxito en Nueva York el bolero "Aquellos ojos verdes" de Conchita y Adolfo Utrera.

Yo sé que es imposible que me quieras
que tu amor para mí fue pasajero
y que cambias tus besos por dinero
envenenando así mi corazón.

En 1950 se impuso en México -como en toda Latinoamérica- el **mambo**, género bailable presentado como una modalidad derivada del danzón. Surge entonces una nueva posibilidad del mambo unido al bolero e inmediatamente en 1951 el **cha-cha-chá** fundido, igualmente, al bolero. Sin embargo, cabe destacar que estos dos ritmos tuvieron muy corta duración y el único que pervivió por siempre fue el bolero.

Podríamos sostener que el gran auge de esta canción se produce en la década de los cuarentas, no obstante, para los cincuenta aún aparecen muchos compositores y sobre todo intérpretes, con sus distintas canciones, entre los que se destacan: Leo Marini: "En la palma de la mano", "Amor de cobre"; Lucho Gatica: "No puedo ser feliz" y Oiga Guillot: "Tú me acostumbraste". Para los años sesentas, el bolero inicia una etapa de decadencia en el aspecto creativo. No obstante, continúa, aunque de manera aislada, el surgimiento de boleros en Cuba y en otros países: Roberto Ledesma, Oiga Guillot, Blanca Rosa Gil y Celia Cruz hacen presencia en la escena musical, a los que se suman algunos importantes intérpretes del bolero: Pacho Alonso, Roberto Sánchez, Manolo del Valle, Lino Borges; figuras que se convierten en los protagonistas de los Festivales del Bolero en La Habana, durante las últimas décadas.

5. En distintos países latinoamericanos se celebró el centenario del bolero en 1995, guiados por Alberto Hall Estrada, investigador cubano, quien reportaba el nacimiento del bolero en Santiago de Cuba con la canción denominada "Tristezas" compuesta por el trovador José Pepe Sánchez, en diciembre de 1885.

Tristezas me dan tus quejas mujer
profundo dolor que dudes de mí
no hay pena de amor que deje entrever
cuanto sufro y padezco por ti.

Los boleros fueron entonados por boleristas o trovadores, que con guitarra en mano irrumpían en serenatas por calles y por plazas o en las denominadas "peñas" llevadas a cabo en las casas de los creadores-cantores, entre los cuales se puede citar entre muchos, a Sindo Garay (1867-1968), a Manuel Corona (1880-1950), a Alberto Villalón (1882-1955), a quien se le debe la autoría de una revista musical en la cual se apunta la validez del bolero como género musical. Posteriormente, el bolero será interpretado por cantantes solistas, entre los que se destacan: Eusebio Delfín (1893-1965); Ernesto Lecuona (1895-1963), Antonio Machín (1903-1977) e Isolina Carrillo (1907-1995). con el bolero "Dos Gardenias".

6. De México se conserva un importante aporte al tema musical del bolero, especialmente, en lo que se refiere a su desarrollo y a su popularidad, aunque no sea, realmente, su cuna. Se registran como antecedentes del bolero la danza como canción. de argumento romántico y la canción lírica de influencia italiana; estas canciones de tipo romanza se convirtieron en boleros al cobrar su ritmo gran vigor popular. El bolero de mayor antigüedad en México fue "Morena mía" compuesto en 1921 por Armando Villareal (1902-1972). Agustín Lara (1897-1970) de fuerte sabor romántico, más que un compositor y un intérprete de voz profunda y frágil, constituyó el centro de toda una época cultural y artística; influyó notablemente en la música romántica mexicana hasta conducir al bolero al sitial en el que lo supo colocar Lara, compañero de Pedro Vargas, quien ofrece una

producción artística de gran extensión: 162 boleros a más de otros tantos ritmos: "Mujer", "Otra vez", "Noche de ronda", "Solamente una vez", "María bonita" escrita en honor de María Félix, son algunas de sus principales composiciones. Alberto Domínguez (1913-1975), encontró la fama con dos boleros que lo inmortalizaron: "Perfidia" y "Frenesí"; Gabriel Ruiz (1912) compuso entre tantos, el bolero: "Usted"; Consuelo Guzmán (1920), intérprete de más de 250 canciones; entre ellas, algunos boleros de otros compositores: "Bésame mucho", "Te espero" y "Que seas feliz"; Manuel Álvarez (1896-1960) autor de algo más de doscientas canciones: "Angelitos negros" y "La cruz de mi penar", entre otras.

Es importante destacar la época de los tríos que, iniciándose con el gran trío Los Panchos (1948) siguieron otros como Los Tres Ases, los Tres Caballeros, Los Tres Diamantes, Los Provincianos en Colombia y los Embajadores en Ecuador. En el caso de Los Panchos cabe indicar que con frecuencia se asociaron con artistas de extraordinario nivel, como Agustín Lara, Pedro Vargas y Toña la Negra. Entre sus canciones mencionamos: "Amorcito corazón", "Flor de Azalea", "Me castiga Dios", "No trates de mentir".

En 1953 irrumpe en México el bolero de tipo **ranchero**, que se caracteriza por el tono mayor en lugar del tono menor, típico del bolero tradicional a más del acompañamiento instrumental de conjuntos de mariachis. Pedro Infante sería uno de los intérpretes más destacados en esta nueva tendencia con algunos boleros: "Te vengo a buscar", "Llegaste tarde", "Tu vida y la mía", etc. Javier Solís, igualmente, triunfó en este campo con "Escándalo", "Luz y sombra", "La del rebozo blanco", etc. En 1957 adviene al escenario musical la voz de Roberto Cantoral (1930) con boleros inmortales como "El reloj", "La barca", que luego perdurarían en la voz de Lucho Gatica. Armando Manzanero constituye el ocaso del bolero en México; se inicia más bien como baladista, ritmo que no tendrá el impacto y la persistencia del bolero, sin embargo se pueden anotar algunas composiciones de gran impacto como "Adoro", "Esta tarde vi llover" y otras más. El bolero pervive en el México contemporáneo con la presencia del joven cantautor Luis Miguel.

7. En Puerto Rico la importancia del bolero fue considerable. Llegó desde Cuba a través de las compañías de circo que recorrían la zona del Caribe con entre actos musicales de boleros y guarachas, canciones que se difundieron de manera tan peculiar. El bolero tuvo su época de oro en Puerto Rico en los años cuarenta con sus dos máximos exponentes: Daniel Santos, Bobby Capó y Rafael Hernández, trasladados todos a New York, sede de la canción latinoamericana y concretamente del bolero. Al respecto, nos dice Cristóbal Díaz: "era genuina música puertorriqueña. Producida entre las nieblas neoyorquinas pero pensando en las palmeras y el sol de Borinquen".

8. República Dominicana como todos los países del Caribe participó de una gran afición por el bolero, el merengue y la música en general. Se destacan entre los boleristas Bienvenido Brens, Luis Kalff, Moisés Zouain y Manuel Sánchez. En los últimos años Juan Luis Guerra y su grupo 4-40 retomaron el bolero en su modalidad **bachata** con "Burbujas de amor", captando la afición de las multitudes y permitiendo que las nuevas generaciones recreen la cadencia y el ritmo de la música de los años cuarenta.

9. En Argentina como también en Chile, la irrupción del bolero no se dio como en los países del Caribe, por vía directa, sino a través de los discos de 78 rpm. generando el gusto por la canción romántica; no obstante, se debe considerar la preferencia especial en este país por la música propia de la pampa: el tango y su relación con el gran Gardel y la canción lírica; de esta manera se pasó de la música vocal en italiano a la cantada en español; de la música culta a una de ritmo y preferencia popular: el bolero. Así es como llegan a Buenos Aires y cautivan al público bonaerense Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Luis Roldán y Genaro Salinas.

Una segunda etapa se registra en torno a la figura de Agustín Lara junto a Pedro Vargas y José Mojica, intérpretes del cancionero mejicano. Mario Clavel (1922) es uno de los grandes compositores románticos argentinos que se acompañó

del estilo rítmico y de la voz romántica de Leo Marini (1920) en los boleros "Historia de amor", "Somos", "Hasta siempre" y "Llanto de luna". Los últimos intérpretes del bolero en la Argentina fueron Roberto Yanés, Carlos Argentino Torres (1929-1991) en la línea de la guaracha y de la pachanga; y María Martha Serra (1943) respaldada por Los Panchos, reviviendo los temas de Armando Manzanero.

10. En Chile el desarrollo del bolero fue más fluido puesto que los ritmos propios: la tonada y la cueca, apenas cobraron importancia nacional. Las emisoras de radio a través de sus programas de radio teatro permiten el surgimiento de intérpretes nacionales: Lucho y Arturo Gatica, Mario Arancibia, Antonio Prieto y Los Cuatro Hermanos Silva interpretaron el folclor nacional; la canción "Contigo a la distancia" se convierte en el himno-bolero de Lucho Gatica y de la afición latinoamericana.

11. En Colombia el impulso del bolero se relaciona con el avance de la radiodifusión y el advenimiento de las victrolas, aunque éstas estuvieron restringidas a muy pocas personas, en razón de su elevado costo. El bolero cobra notable esplendor; sus primeros intérpretes fueron Luis Macía, Gerardo Lenis, Evelio Pérez, Pepe León, Armando Dalmar y Hernando Muñoz. Entre las voces femeninas destacan Sarita Herrera, Teresa Rendón y Claudia de Colombia. Debe anotarse especialmente, la voz popular de Alci Acosta (1938), iniciado en la canción con "Odio gitano" y llevado a la fama con "La copa rota". Más de 40 discos long play le han colocado en los más altos lugares de la venta discográfica. Se le conoce como el rey de la rocola y sus escenarios se ubican comúnmente, en la bohemia de las cantinas.

12. En Ecuador el bolero tuvo su apogeo entre los años cuarenta y cincuenta, determinada por el concurso de algunos grandes nombres: Julio Jaramillo, conocido generalmente como J.J., Olimpo Cárdenas, Patricia González, Juan Cavero y Fausto Gortari.

El pasillo de corte rocolero -de origen venezolano y colombiano- más de la modalidad propia del país, se consolidó en forma paralela a la revolución liberal. El bolero se presenta con ritmo de pasillo y el pasillo con ritmo de bolero, confirmando así su nacionalidad. El desarraigo constituye el eje temático articulador de esta canción de rocola. Por ello es que a través de la T.V. se produce un notable desarrollo de este género que va de la mano del migrante y lo acompaña en su auto destierro: "Si yo de aquí me alejo no es porque así lo quiero". Se acompaña además, de un desarraigo de tipo cultural, causado por el crecimiento de las ciudades y su tugurización. La fase de crisis de la música tradicional sometida al crecimiento urbano y a las migraciones, da pie al proceso de rocolización de la música. En un inicio, el pasillo animaba fiestas y reuniones; posteriormente adquiere el tono romántico y trágico que hoy le caracteriza. Se convierte en el símbolo de la música ecuatoriana porque exalta el sentido trágico que expresara, paralelamente, la literatura modernista. Entre los compositores destacados del género, señálemos a Francisco Paredes Herrera, a Nicasio Safadi, a Carlota Jaramillo, al dúo Benítez Valencia y al gran Julio Jaramillo.

13. Conocido como el "Rruiseñor de América" o "Míster fatalidad", Julio Jaramillo (1938-1977), perennizó con sus canciones: "Cinco centavitos", "Nuestro juramento", "Azabache", "Si hoy fuera ayer", "Odio en la sangre", etc. Grabó más de 400 composiciones y amigo personal de Daniel Santos. J.J. fue el difusor de la música nacional fuera del país, tanto en el bolero cuanto en el pasillo y fue el impulsor de la música rocolera en el Ecuador en los años setentas, época de su mayor esplendor, aunque el advenimiento de la rocola se ubica en los cincuenta por medio de Guillermo Kolt, quien fue el importador de la primera rocola. Sólo se requería de un sucre para escuchar tres canciones en cualquier bar, cantina, sala de billar o de baile y entonces la gente vibraba. Julio Jaramillo fue un hombre vitalista; sus propias palabras lo confirman: "La vida es una sola, hay que vivir el presente, nada te llevas a la tumba". Aprovechó de los instantes y de las mujeres. Tuvo más de doce matrimonios y cerca de una treintena de hijos, que heredaron sólo sus deudas. Hablar de Julio Jaramillo y de sus

composiciones es hablar del Ecuador. Su voz se ha eternizado por sobre las distancias que lo separan del presente. J.J. no ha muerto hace 18 años; pervive en el dulce recuerdo de sus gentes y en las rocolas que aún mantienen viva su voz.

14. Hablar del bolero es a la vez recordar el inicio del anido grabado que alcanzará su apogeo en torno a los años cuarenta o cincuenta. En 1877 Edison inventa una máquina capaz de reproducir sonidos a través de un cilindro recubierto con papel estaño, que gira por medio de una manija reproductora de la voz, a través de un tubo acústico. A este invento se le conoce como **fonógrafo**. Posteriormente, Graham Bell mejora el invento de Edison cambiando el papel de estaño por cera y lo denomina **grafófono**. Más adelante, en 1888, Edison cambiará su invento por cilindros de cera a base de pilas, invento que lo perfeccionaría la CBS para su comercialización. A continuación, Emile Berliner aprovecha un sistema de plato, posterior al cilindro de Bell, lo perfecciona y patenta con el nombre de **disco**, invento que daría lugar en 1902 a la empresa FICA Víctor a través de **gramófonos**, los cuales exhibiríanse acompañados del conocido perro Nipper, escuchando la voz de su amo. Al perfeccionarse este invento, se obtuvo la **victrola** que confluiría en la actual Deutsche Grammophon.

Por aquel tiempo, la reproducción del sonido era aún deficiente, sin embargo victrolas y pianolas se extendían por el mundo. Funcionaban las pianolas con rollos perforados, que al ser movidos por pedales, giraba el rodillo y reproducía el sonido; en el caso de las victrolas una aguja recorría los surcos del disco de grafito produciendo el sonido a través de una gran bocina que funcionaba como amplificador. El gran adelanto en la producción de sonido se registró en 1925, cuando se incorpora la electricidad a través de un micrófono condensador, un tubo amplificador, un brazo fonocaptor y una aguja electromagnética. A este invento se agrega el de Louis Glass, que consiste en adaptar una ranura para depositar monedas (de diez centavos de dólar), unos cilindros de cera y cuatro tubos acústicos a un fonógrafo parlante; este aparato -a manera de rocola- lo instalará en su salón Palais Royale de San Francisco, California.

Para 1948, se puede hablar de los discos pequeños de 45 rpm y luego los discos con microsurco de larga duración de 33 rpm. Es en este momento cuando adviene la rocola en sus distintas marcas, aprovechando la producción del disco pequeño de 45 rpm que genera el desarrollo y la divulgación de la música popular en sus variadas posibilidades, especialmente a través del bolero.

El advenimiento y desarrollo de la radio en Latinoamérica contribuyó, a la popularización del bolero, buscando el equilibrio que el manejo de las victrolas requería. Las orquestas también contribuyeron a la difusión del bolero; esta canción requería de una estructura más sólida que un sexteto o una charanga, conjuntos ideales para el son o el danzón. El bolero requiere para su interpretación de instrumentos de viento: metal y maderas, de cuerdas: el violín y el contrabajo y la labor de percusión fundamental para mantener el ritmo. La perdurabilidad del bolero se produce debido a esa posibilidad que tiene esta canción de "recoger necesidades, pensares, sentires y haceres" que se conjugan en el juego amatorio.

15. Por música rocolera entendemos aquella que se nutre del pasillo de los años sesentas y setentas sumadas a ciertas variantes del bolero antillano. La tradición que respalda el nacimiento de la rocola, encuentra un proceso de ruptura, puesto que pasa desde el tradicional trío de guitarras y el requinto a la guitarra, al órgano y al bajo eléctrico. Según Mario Godoy, es ésta una instrumentación de muy poca calidad.

Tarea un tanto ingrata ha sido la escritura de las canciones y por tanto el espacio requerido por los letristas del bolero; generalmente, se atribuye todo valor al compositor musical y pasa a un segundo término aquel que aporta con su inspiración poética. En la práctica se otorga mayor importancia al intérprete de la canción, manteniéndose relegados los escritores de canciones y los compositores de la música.

16. El bolero no ha muerto. En los distintos países de toda América su poder de convocatoria es notable, en el doble afán

por rescatar la música romántica a través del rescate de la tradicional rocola que tanto cautivara a la gente de los barrios. La persistencia es su característica y no ha permitido que otros géneros lo desplacen. Este ritmo musical, continúa en Cuba con el nombre de nueva trova cubana, canción de los noventas, neofilin o tercera generación, en tanto que en otros países latinoamericanos se conoce con el nombre de "la nueva canción rocolera", como reflejo de las mayorías populares que apelan a la urgencia de expresar sus sentimientos. Como antecedente directo, se registra la llamada trova tradicional de los años treinta y alimentada por la práctica conocida como "feeling" que consiste en el lenguaje directo, a manera de un diálogo con los propios sentimientos del cantante. Sus exponentes - especialmente en la línea femenina- fueron las norteamericanas, Toña la Negra y Olga Guillot. Así como el tango nació en los bajos fondos de Buenos Aires para luego exhibir a un Carlos Gardel, la rocola se inicia en Latinoamérica, sin ningún apoyo ni experiencia: sin libros ni conservatorios, sino tan solo en el afán de destacar los temas del hombre y exteriorizar sus vivencias en torno a sus amores y a sus odios, a sus alegrías y a sus dolores, a su vida y a su muerte, para luego aplaudir el advenimiento de un Daniel Santos o de un Julio Jaramillo, apoyados en un gran respaldo profesional.

BORGES MÁGICO

Pablo Emilio Doberti

Hay una frase en EL ARTE NARRATIVO Y LA MAGIA¹ a la que tuve siempre por inaccesible y por fundamental. Es la que hace el pasaje del primer tema de ese texto, que es el análisis de los artificios de los escritores para conseguir verosimilizar los elementos más fantásticos de un relato; Al otro tema, que es el establecimiento de la causalidad que le cabe a la narración. Lo inaccesible y fundamental de ese pasaje radica, para mí, en el encastre lógico que teje Borges entre ambos. Cito:

"Rectamente se induce de lo anterior (cómo conseguir verosimilitud para aventuras fabulosas) que el problema central de la novelística es la causalidad".

¿Cómo relacionar los recursos técnicos de verosimilitud con los problemas de organización de los sucesos de la narración? Más aún si no se trata solo de relacionarlos, sino de que la discusión acotada y específica de la técnica literaria conduzca rectamente a los problemas de la causalidad.

La reflexión que sigue me ha dado respuesta a esta inquietud. Espero que mi lector participe de la revelación, pero sé que para eso antes deberá compartir el enigma.

* * *

En la segunda parte de EL ARTE NARRATIVO Y LA MAGIA, Borges postula la **causalidad mágica** para la narración. Y para definirla, apela a un sistema fundamental de construcción de definiciones, que es el de armar el concepto en tensión con otro que le sirve de contraste. Para este caso, Borges se vale de la **causalidad natural**.

Esta causalidad natural está poco caracterizada en el texto, pero se sabe que es una suerte de negación de la motivación de los hechos, un voto por el desorden ("el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones"), una casualidad más que una causalidad, lo azaroso, lo errático, lo aleatorio. Y se sabe

también que se quiere réplica de la realidad, y que es específica de la morosa novela de caracteres. En contraste conceptual y valorativo, Borges presenta la causalidad mágica, que en palabras nuestras es el forzamiento de las motivaciones, la carga de significaciones secretas de los acaeceres, la continua suposición de órdenes ocultos, la motivación del desenvolvimiento de lo real; y que en palabras del mismo Borges es "la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción", el "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades", una "teleología de palabras y de episodios".

La literatura principia cuando esa motivación se pone en marcha. En las narraciones las cosas nunca pasan porque sí, pasan porque hay un núcleo causal -más o menos explícito- que las hace pasar tal como pasan, Y ese es su encanto; el encanto de lo íntimamente ordenado, necesario, fatal. Esto distingue a la literatura de la realidad, y la hace infinitamente más amena y más inquietante.

Es curiosa esta poética de Borges, porque reconfigura el mapa de los géneros y acaba por conferirle estatuto, lugar estructural a los dos géneros más nuevos de la literatura: el policial y la ciencia-ficción. En el primero se trata del detective, que avanza sobre lo real con la convicción de que está férreamente causado; en el segundo, de un invento -en términos genéricos- que obsesiona la causalidad y rigurosamente determina el mundo.

'En el mismo EL ARTE NARRATIVO Y LA MAGIA, para analizar los problemas técnicos de la narración, Borges se vale de dos relatos: THE LIFE AND DEATH OF JASON (1867), de William Morris, y NARRATIVE OF ARTHUR GORDON PYM (1838), de Edgar Allan Poe; y el segundo traduce un párrafo largo. Vamos a analizar esa traducción.

Borges traduce el párrafo, y lo transcribe, aparentemente para ejemplificar los mecanismos narrativos de Poe, quien para conferirle verosimilitud a la descripción de un riacho de aguas de color, se vale del recurso de no decir nunca directamente cómo es el agua de ese riachuelo fantástico, sino tan solo sugerirlo,

suavemente. *"Se trata de una tribu que habita en la vecindad del Círculo Antártico, y de los riachuelos de su isla. Determinar que su agua era colorada o azul, hubiera sido recusar demasiado toda posibilidad de blancura. Poe resuelve ese problema así, enriqueciéndonos"*; escribe Borges, y presenta a continuación el párrafo de Poe.

Decía que sólo aparentemente lo traduce para ejemplificar los mecanismos de verosimilización, porque la idea de la causalidad ya está en ese párrafo; no en la razón visible para su cita, sino en el procedimiento secreto para su traducción. (Quizás sea oportuno recordar aquí que una vez concluida la cita, y tras punto y aparte, Borges sigue con el párrafo antes citado que comienza con «rectamente», y que es bisagra del texto).

Como obedeciendo a una necesidad que hasta ese momento no queda justificada, antes de presentar el párrafo de la novela de Poe, Borges analiza el argumento de esa novela, y anota: *"El secreto argumento de esta novela es el temor y la vilificación de lo blanco. (...) Los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro infalible, sigiloso y creciente, que solo se revela al final. (...) Imposible exhibir o analizar aquí la novela entera, básteme traducir un rasgo ejemplar, subordinado -como todos- al secreto argumento"*.

La idea de que todo relato consta de un argumento viable inmediato, y de otro secreto y creciente, y que el relato debe subordinar a este último cada una de sus partes, es casi la enunciación de la propia poética de Borges. Lo que parece desacomodado, fuera de contexto, es el hecho de que tamaña idea, tan abarcativa y genérica, se presente en un marco tan infinitesimal y técnico como el de los problemas de verosimilitud de ciertos elementos de ciertos relatos, y que se afirme que de ellos se ha inducido. Pero tratándose de Borges, uno está dado a creer que a anomalía tan visible le habrá de subyacer alguna consistente razón secreta.

Es que cuando Borges no está presentando la novela de Poe, en rigor él ya ha pasado, rectamente, al problema central de la novelística, que es la causalidad; sólo que ha pasado sin avisarnos. Y esa zona argumental que ha quedado oculta en el pasaje sí justifica anuncio tan tajante como el de la causalidad que conviene a toda narración.

Nos resta, entonces, enterarnos de lo que se mueve subrepticamente en ese pasaje, para el que Borges elige - sutilísimamente- una enunciación que a la vez concentra y confunde el automatismo de la maniobra de pasaje con el aviso explícito de que éste tiene su justificación. El pasaje es repentino, y se plasma en una frase escueta y sorpresiva, pero en ella se nos dice que se lo ha venido elaborando.

Desarmemos la estructura del texto. Al primer ejemplo de Morris (internamente desdoblado en el centauro Quirón y el canto de las sirenas), Borges nos anuncia que suplementará un segundo ejemplo, de Poe. Nada sugiere hasta ahí los problemas de la causalidad. Sin embargo, para el trabajo de traducción de Poe, Borges se ve llevado previamente (como cada vez que traduce) a la identificación clara del argumento central del relato a traducir. Recién luego traduce.

Si el marco de los problemas técnicos no nos alcanzaba para justificar ese análisis sorpresivo de los argumentos del Gordon Pym, sí lo justifica ahora la traducción de Borges, o mejor; el hecho de que Borges se haya puesto a traducir al Gordon Pym. Es la traducción misma, en suma, la que le cambia el marco al ensayo; la que lo trabaja por debajo y le traza subrepticamente el camino. Esta es mi tesis; por eso encaro un análisis de esa traducción.

Permítaseme, para eso, enmarcar la operación de traducción de Borges en su propio cuerpo teórico.

En el prólogo a la versión en castellano de Néstor Ibarra del poema EL CEMENTERIO MARINO, de Paul Valéry, Borges anuncia el estatuto literario y teórico que le asigna a esta operación:

"Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción. La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética".

Sabido es que Borges abogó por el agitador contraprinipio de que la traducción mejora el original. Y también nos es conocida su insistencia en que las buenas narraciones resisten hasta las peores traducciones sin desmedro de su eficacia.

No es fácil sistematizar este aparato teórico. Al mismo tiempo, es seguro -puesto que de Borges se trata- que hay en él un orden fuerte, una poética decidida, una manera consistente de entender la literatura. Justamente ésa que si logramos explicitar, para nosotros resultará explicación, y que para Borges fuera motor literario.

En Borges, los que llamamos mecanismos de traducción no difieren, esencialmente, de los de composición. Al contrario, él mismo nos insinúa que analicemos las poéticas de los escritores en sus traducciones, porque allí éstas necesitan de precisiones, rigores y formalizaciones de las que tiende a quedar eximido el original. En la composición -alega argumentando como Poe- distraen las pompas de la invención y de la autoría; en la traducción, en la que hay un original que marca el paso, se requiere en cambio sutileza y austeridad, cualidades exclusivas de las poéticas fuertes, de las literaturas de los grandes escritores².

Esa manera de concebir la literatura que reúne sus comentarios sobre la traducción, y los sistematiza, y que es lo que lo hace traducir a Borges como traduce, es lo que justifica también el pasaje recto de la traducción de la novela de Poe -no de artificios técnicos- a los problemas de la causalidad.

Leamos ahora la traducción de Borges del párrafo aludido:

"Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida, ignoro cómo dar una idea justa de su naturaleza, y no lo conseguiré sin muchas

palabras. A pesar de correr con rapidez por cualquier desnivel, nunca parecía límpida, excepto al despeñarse en un salto. En casos de poco declive, era tan consistente como una infusión espesa de goma arábiga, hecha en agua común. Este, sin embargo, era el menos singular de sus caracteres. No era incolora ni era de un color invariable, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura como los tonos de una seda cambiante. Dejamos que se asentara en una vasija y comprobamos que la entera masa del líquido estaba separada en vetas distintas, cada una de tono individual, y que esas vetas no se mezclaban".

¿Qué es lo que hace que los textos traducidos por Borges suenen tan borgianos? ¿Qué les inyecta Borges a sus traducciones que parece convertirlas en textos propios?

Agreguemos, para cotejar y para acentuar esta impresión, la traducción que de ese mismo párrafo hace Julio Cortázar:

"A causa del extraño aspecto del agua nos negamos a probarla, suponiendo que estaba contaminada. Me resulta muy difícil explicar de manera clara las características de aquel líquido, y no puedo hacerlo sin algún detalle. Aunque corría con rapidez en todos los declives, tal como lo haría el agua corriente, jamás presentaba, salvo en el caso de una cascada, el aspecto habitual de limpidez. (Digamos que, en realidad, era tan perfectamente límpida como cualquier agua manando entre piedras calizas y que la diferencia era solo aparente.) A primera vista, sobre todo en las partes donde no había mucho declive, el agua daba la impresión de ser, por lo que respecta a la consistencia, una espesa infusión de goma arábiga en agua común. Pero ésta era la menos notable de sus extraordinarias cualidades. No era incolora, y tampoco tenía ningún color determinado, mostrando a los ojos, a medida que corría, todos los matices posibles del púrpura, tal los matices de una seda irisada y cambiante. (Esta variación de tonalidad se producía de una manera que nos causó un asombro tan grande como el de Too-wit frente al espejo.) Al recoger un frasco del líquido y dejarlo que reposara, advertimos que la masa total del agua estaba formada por una serie de venas o capas diferentes, cada una de distinta tonalidad; notamos también que dichas venas no se mezclaban..."

Si logramos determinar cuáles son las diferencias de traducción, quizás nos acerquemos al objetivo perseguido, que es determinar qué operación produce Borges cuando traduce, y en qué se refleja esa maniobra, y por qué estampa marca tan estructural.

No es cuestión de preguntar qué diferencias hay entre ambas versiones, porque caeríamos en respuestas enumerativas de los puntos más visibles de desfasaje. La

pregunta es otra. Importa poder detectar qué es lo que hace que esas traducciones lleven tonos distintos -casi como si tuvieran tramas distintas-. Obviamente, la respuesta es que dichos tonos están trabajados por las poéticas de los escritores que traducen. Pero lo que importa ahora, entonces, otra vez, es saber qué caracteriza a esas poéticas subyacentes.

Borges parte de la convicción de que en toda buena narración debe haber forzamiento de la causalidad, supeditación-perfecta de cada detalle al argumento central del relato. Pero esto, que parece una petición de principios para las historias, para Borges lo es también para las formas. En sus narraciones no solo no hay contenidos digresivos, sino que cada resolución formal responde al argumento central que rige el relato. Y esa es también consigna para el traductor, que entonces deberá traducir solo aquello que sirva al argumento que vertebra el relato, y deberá hacerlo en función de ese argumento. Así concentra la trama, y aprieta y potencia, la prosa; así genera ese marco opresivo y fatal que es el tono de sus traducciones, y que es también el tono de los relatos de Borges. En las traducciones de Borges sobrevive lo que va en dirección al objetivo central del relato; y lo que no, sobra.

Borges traduce desde la causalidad. Esta es la conclusión, Borges es un traductor mágico. Borges vuelve mágicas sus traducciones. Lo traducido por Borges se vuelve obsesivamente tributario de la causalidad que lo rige. De ahí que siempre suprime; porque suprime todo aquello que no está subordinado - como todo debe estarlo- al argumento central del relato.

Si al Pym de Borges le asignamos los valores de la concisión y la potencia, la decisión y el peso, deberemos -en contraposición- reconocer en el de Cortázar debilidad, vacilaciones e imprecisión. Es que Cortázar traduce desde la letra y no desde la trama (y entonces su exigencia de precisión es exigencia de fidelidad al original); y desde la trama es desde donde siempre traduce Borges. Así se explican las consabidas violencias del Borges traductor (que suprime, fusiones y demás, sin escrúpulos), porque son violentamientos a la letra original. Borges no se pierde en las minucias de las palabras. Por eso

recupera estéticamente la tarea de traducir: porque traducir es reescribir, y no querer -y no poder- reproducir.

La traducción de Cortázar anda a tuestas, adoptando su forma final por acopio de decisiones ocasionales; es traducción «a lupa», episódica, y por eso es más fiel, y menos potente y eficaz en su tono. A Cortázar lo orienta la fidelidad a la letra; a Borges, la causalidad de la trama.

Por eso Borges hace de cada texto que traduce una expresión más de su poética: porque traduce desde esa poética (por eso es traducción causada, y causada mágicamente, que quiere decir muy causada). Esa es la función de los prólogos a sus traducciones: develar el argumento que ordena subrepticamente el relato traducido tal como ha sido traducido. Dicho de manera inversa, Borges traduce aquellos libros a los que les ha descubierto -inventado- su argumento secreto, su ordenador esencial.

De ahí que en sus traducciones queden tantas marcas, y que esas marcas no sean marcas lexicales, sino tonales: obsesivización de la prosa, avance seguro y fatal a algún lado.

Borges maneja la noción de traducción (como la de realidad, la de universo, la de literatura, y otras) en un doble sentido y sin anunciarlo: en el sentido convencional y en el sentido que él le adjudica. Borges desdobla la noción de traducción, la fuerza casi hasta juntarla con la de composición, e incluso termina confundiéndolas hasta invertir sus valores estéticos. Y luego alude a ella como olvidado de que la ha desdoblado. En el fondo, éste mecanismo no es sino su modo de construir. Ese espacio ambiguo que queda definido (espacio, porque se percibe la incompatibilidad, y ambiguo, porque parece incompatibilidad de un concepto consigo mismo) es, en rigor, el que luego siempre aprovecha Borges para el armado de la ficción, para la construcción del imposible, y también para la parodia. Y en esto Borges no hace distinguos entre ensayos y relatos; para ambos, ésta es la zona de despliegue.

De ahí que sea imprescindible distinguir las nociones de traducción en juego para considerar las «máximas» borgeanas, y no quedar atrapados en su aparente incompatibilidad y no percibir esa mezcla estetizada de parodia y verdad que portan, aunque distinguir no querrá decir barrer la ambigüedad, sino abrírnos a todo su sentido literario..

La traducción que mejora el original no es la misma que la que no alcanza a destruir las eficacias de una buena narración; y no lo es, no por cuestiones de valor, sino de estructura. La que mejora el original es la que opera apretando la causalidad de la trama; la mala traducción, la que no alcanza a destruir un gran relato, es en cambio la que se constituye, y se contenta y se pierde, en el mero tráfico de las palabras, entre filologías comunes y falsas transparencias. Nótese, entonces, que «lo bueno» y «lo malo», acá -como probablemente en todo Borges-, es problema de fundamentos. La traducción mejora el original si manobra la causalidad; y si no, será mero envoltorio, inútil -para mejorar o para destruir, porque apenas ornamentará, mejor o peor- porque es traducción que queda encandilada en las epidermis de las narraciones, y se equivoca y cree que es allí -donde no pasa lo que constituye a la narración como tal, que es la causalidad- donde la narración se constituye como tal.

Son muchas -algunas más evidentes que otras- las consecuencias que estas premisas tienen sobre la poética de composición de Borges. Bástenos aludir a una de ellas, porque no éste tema de esta nota.

Las muchas BIOGRAFÍAS SINTÉTICAS³ que Borges ha escrito dentro y fuera de sus relatos obedecen, todas, a una convicción: la de que "cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad **de un solo momento**: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es".⁴ Esa convicción, que parece psicológica, es convicción poética. La vida no es sino la obediencia obsesiva a ese secreto argumento que solo una vez, en un momento, se les revela a los hombres. Contar ese momento es contar una vida; contar una vida es volver a contar -una y otra vez- siempre el mismo momento. Eso es lo que lleva a Borges a apretar y causar tanto las vidas que sus

biografías narran, como si estuvieran mágicamente motivadas, como si tuvieran trazado su destino.

Tomemos una, quizás la mejor, la de su personaje en TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS, Herbert Ashe, a modo de ejemplo:

"En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces".

Esa biografía condensada, condensa a la vez la vida de un hombre y la trama del relato, que precisamente tiene por artífice al mismo Herbert Ashe. El relato cuenta la sustitución del mundo real por otro, irreal e idealista. La idea de que Ashe fue en vida un fantasma condensa dos cosas a un tiempo: vaticina y sintetiza el mundo TLön, y cifra el sentido de la vida de ese hombre consagrado a instalar en el mundo un mundo afantasmado, y vivir en él.

Echemos una mirada (acaso más para deleitarnos que para acopiar ejemplos inútiles que busquen atolondradamente corroborar lo ya corroborado, o quizás incorroborable) a la biografía sintética de Virginia Woolf. Y valga ésta también para mezclar una biografía de personaje real entre tanta ficción tomada en serio. Cito:

"La acostumbraron desde su infancia a no hablar si no tenía algo que decir".

¿Cuántas cosas están cifradas en esa anécdota de seguro ficcional? ¿Qué de Virginia Woolf, de lo esencial de Virginia, Woolf, no está en ella? ¿Qué? Si está el peso obligado de su prosa y de su posición política, el marco opresivo que organizó su vida, su timidez y su lucidez, su responsabilidad y su genio... Cualquier alusión de Borges a Virginia Woolf (la cite; la traduzca) lleva implícito siempre el verdadero sentido de su vida, que es éste, y cabe en él.

Lo mismo pasa con el sargento Cruz, que no presenta en su vida -tal la narra Borges- sino indicios constantes de lo que una noche le iría a ocurrir: conmovirse por el coraje de un gaucho prófugo al que le tocaba apresar, y pasar a combatir del lado de

Martín Fierro. El cuento de Borges BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ cuenta esa escandalosa coherencia.

* * *

Volvámonos, para terminar, a la incógnita que abrió esta nota. El eje del texto de Borges no es sino la causalidad, a la que alude su título; y no son estrictamente los artificios de verosimilización los que dan paso a esa problemática, sino la reflexión -secreta--sobre el procedimiento de traducción operado. Cuando Borges analizó su traducción (y se embelesó con ella, y la reeditó con Bioy en la antología CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS) se vio rectamente llevado al problema de la causalidad. Esa vinculación secreta es la que lo vuelve, como ensayo, enigmático e inaccesible (inusual en Borges), y tan fundamental y consistente. Borges encuentra el gran principio de la narración traduciendo.

Naturalmente estamos dados -tentados- a separar y autonomizar forma y contenido, pero la noción literaria de trama es, sin embargo, su síntesis. En literatura, una cosa es la historia que se cuenta y otra, la sintaxis con que se la cuenta; pero hay una tercera instancia, que es imbricación de ambas y entonces registro literario cabal, que es la trama. Y para Borges la trama es lo que debe armarse en función de esa causalidad excesiva y mágica. De ahí que ésta entonces, deje marcas tanto en las historias como en las sintaxis, en los contenidos y en las formas de los relatos. Borges maniobra sobre la trama de los relatos, y esas maniobras quedan visibles para el lector a la vez en la historia y en la sintaxis de esas narraciones. Porque eso de narrar: construir una trama que vuelva mágica la historia y obsesive -al mismo tiempo- la prosa, y la caña.

NOTAS

1. Jorge Luis Borges, DISCUSIÓN (1932).
2. Expresión desaforada, literaria, compleja y ficcional, de esta distinción o falta de distinción entre traducción y composición es PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE, que se construye en la juntura entre ambas, y representa a la vez su vértice, su fusión, su utilización máxima, su estetización última, y también su parodia.
3. Título de una de las secciones de Borges en la revista EL HOGAR, TEXTOS CAUTIVOS (1936-39).
4. La cita pertenece al cuento de Borges BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ.

**LA SUPERACIÓN DEL REALISMO EN PAREJA
DIEZCANSECO**

Oswaldo Encalada Vásquez

Uno de los tantos méritos de Alfredo Pareja Diezcanseco es que siempre fue un hombre que estuvo con su tiempo. Por eso su obra literaria (en el caso específico de la narrativa) en todos los momentos está en concordancia con el ambiente social, con las ideas de avanzada que circulan por el medio.

Sus primeros trabajos narrativos: EL MUELLE (1933), LA BELDACA (1935) y BALDOMERA (1938) están inmersos completamente dentro del espíritu de ese momento, que estaba dominado en su totalidad por el aliento innovador y poderoso de LOS QUE SE VAN (1930), libro de relatos que significó un verdadero suceso en la literatura nacional. Con este libro el destino literario del país quedó marcado por algunas décadas.

La posición político-social de los tres autores de LOS QUE SE VAN es similar. Son hombres que se encuentran junto a los partidos socialmente avanzados para su tiempo. La izquierda ecuatoriana es fuerte y cada día se fortifica más. Los trabajadores están correctamente orientados y luchan por verdaderas y honradas reivindicaciones sociales y económicas, que no desvirtúan aún el espíritu laboral-y sindical. El movimiento obrero, a pesar de haber recibido su bautismo de sangre en noviembre de 1922, continúa en marcha ascendente. Parecía que pronto habría de llegar la toma del poder por parte de los movimientos de avanzada en Ecuador, y cuando más cerca parecía estar esta meta, aparece uno de los personajes más nefastos en la vida republicana de nuestro país, llamado por unos, Mi doctor Velasco, por otros, simplemente, El Loco. Con Velasco, que llega a la primera presidencia en 1934 llega a su fin, sin pena ni gloria, todo el sueño socialista en el país. Lo que después vendrá será una larga serie de frustraciones y de enredos confusos, donde los que siempre, salieron perdiendo fueron los pobres y marginados. Desde esa primera aparición en escena en 1934 (y aún faltarían cuatro más) hasta 1970 fue Velasco, el que como una auténtica, sombra maligna, dominó la vida política del país; pero quizá está mal dicho. La mejor

manera de decirlo sería, para usar una fórmula típica del habla serrana, sería que Velasco dio dominando a otros, porque Velasco siempre fue un mero instrumento manejado por los vivísimos que nunca aparecían en escena; porque no era necesario ni productivo, lógicamente.

Con este brevísimo panorama que acabamos de esbozar tenemos los elementos con los que Alfredo Pareja construyó su mundo narrativo. Vamos a tomar como puntos de referencia básicos dos libros situados aproximadamente en los extremos: BALDOMERA (1938) y LAS PEQUEÑAS ESTATURAS (1970).

Con BALDOMERA estamos dentro del típico movimiento realista ecuatoriano, llamado también realismo del 30. Baldomera es una mujer negra de proporciones gigantes, de formidable presencia, fuerte y decidida; pero a pesar de esas cualidades de dominadora, es, en el fondo, una pobre mujer explotada por la sociedad. Todos quieren aprovecharse de su condición. Los borrachos quieren tomar de los alimentos que vende, seguramente con la intención de no pagarlos. Más tarde, un grupo de juerguistas quiere propasarse con ella mientras bebía en una cantina. Se produce la gresca, y como consecuencia Baldomera es llevada a los calabozos de la policía, donde aborta como resultado de los golpes y patadas que ha recibido de los guardianes del orden.

Junto con ella aparecen otros personajes, como el bandido Lamparita, cuatrero del litoral, las guaraperas, una de ellas, Candelaria, es una especie más amansada de la Tigra de José de la Cuadra. Aparecen también, y van ganando papel protagónico, los hijos de Baldomera, Inocente, hijo de padre desconocido, de cuando ejercía la prostitución; Polibio, hijo de Lamparita, y los dos menores, Celia María, la novia de Inocente. Pero al final, con su actitud abnegada y heroica, es Baldomera quien sobresale como la heroína de la novela. Aparecen también, como en embrión otros personajes: los obreros, los sindicalistas, los arribistas y traidores, los rateros.

Las ideas sociales y políticas de los obreros del aserrío San Luis, como también del narrador, son las ideas que

corresponden a la época, a los inicios de la lucha sindical. Es que para el tiempo en que se escribió la novela, el sueño socialista estaba incólume y era todavía la gran luz que guiaba a los hombres en la lucha para conseguir un mundo mejor. Las palabras y las actitudes de algunos personajes así lo muestran:

Hay un desequilibrio, una anarquía. Viene la crisis, el hambre, el paro, la huelga y todos los trastornos. La gente se muere de hambre y echan la comida al mar los ricos para aliviar el exceso de producción. ¿Te fijas en la contradicción? En la sociedad comunista no puede pasar esto, porque el consumo es colectivo, por cooperativas (...) No hay crisis porque no se produce más de lo que se consume, porque, vamos, la competencia no existe donde hay un solo productor: la sociedad representada, por lo pronto, por el Estado proletario. Todo el mundo vive confortablemente y, como no hay ricos, no hay tampoco explotación ni rivalidades.¹

Junto con el luchador y organizador sindical aparece también el lacayo, el que por gratitud se siente comprado por el dueño del aserrío. Es Inocente, el hijo de Baldomera, quien pone al tanto al dueño; pero sus miras son más precisas. Es soplón porque quiere ganarse el puesto del jefe de mecánicos, y para ello miente y calumnia.

Sin embargo la antítesis del hijo es la madre. Ella desde el principio de los conflictos sociales se siente absolutamente identificada con la situación de los obreros. Ella no discurre sobre los hechos, simplemente sabe que está de parte de ellos, que es parte de ellos, del pueblo que busca una mejor situación. Por eso sale el 15 de noviembre a las calles."

En la novela encontramos anotados hechos de la realidad ecuatoriana que perduran hasta hoy. Por ejemplo la migración del campo a la ciudad. Al parecer Baldomera no es de Guayaquil, el cuatrero Lamparita tampoco. Es un hecho real que algunos migrantes caen en la delincuencia. Eso es lo que ocurre con Baldomera, con Lamparita, con Candelaria, que luego de huir de Boliche llega a Guayaquil a vivir de la prostitución. Lamparita se vuelve punguero y luego ladrón de domicilios hasta que es abaleado y tomado preso.

Aparece también en germen y en pequeña escala el aprovechador. Aparecen los apodos. Los compañeros de

Lamparita son: Jején, Encomiendita, Corvina, Rompebuche y Zarapico.

La cuestión de los apodos es muy importante, porque son una parte del vehículo que permitió a Pareja la superación del realismo, como lo veremos más adelante. Hay que comprender que los apodos son como nombres puestos con razón, no como los otros, que son inmotivados. Alguien es bautizado como José María, sin razón que una el nombre con el propietario. En cambio el apodo es motivado. A alguien se lo llama Loco, por sus actitudes y su lenguaje poco cuerdo, lógicamente.

El realismo del 30 fue superado por los propios miembros del grupo de Guayaquil. Curiosamente este hecho se da en los escritores que tuvieron una trayectoria vital más larga. No queremos relacionar larga vida con superación, como una causa frente a un efecto. Tampoco edad madura o avanzada con superación; porque en el caso de DON GOYO, de Aguilera Malta, que es donde ya comienza a perfilarse la superación del realismo, data de 1933, un año antes de que se publique HUASIPUNGO de Jorge Icaza.

Es posible que el fermento para la superación del realismo haya estado en el interior del propio movimiento, o quizá haya estado y esté no en el universo de la literatura sino más bien en su contraparte, la misma realidad, pasada y actual. Porque una realidad natural y social como la latinoamericana y la nuestra en particular, plagada de sujetos que forman parte de una extravagante fauna, no puede dar origen sólo al realismo.

El movimiento realista del 30 fue superado básicamente a través de dos vías. La primera fue el realismo mágico, con Aguilera Malta, con libros como DON GOYO (1933), y años más tarde con SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES (1970).

La segunda vía fue la de los símbolos. Esta fue la fórmula de Alfredo Pareja. Aunque hay también rasgos de un realismo psicológico en el mismo Pareja, en una novela como HOMBRES SIN TIEMPO (1941).

La superación por los símbolos aparece por primera vez en el único cuento que escribió Pareja. Se titula LOS GORGOJOS (1954). El personaje principal, Serafín Paniego, es el ejemplo típico del arribista y pícaro:

Había sido pobre, pero supo robar. Y aunque ya inmensamente rico, no era bruto (...) Alguna vez se dedicó a la política. Y como las izquierdas andaban con pronósticos de éxito, le oyó decir a un amigo:

-No seas tonto. Tenemos que fingirnos socialistas y verás como nos adueñamos de este país.

Pero el socialismo se quedó en promesa, y nunca más le oyó Maclovia hablar del propósito, sino que tomó la carrera liberal, pero con una gran debilidad por los conservadores, con quienes solía tener provechosas relaciones de negocios confidenciales.²

Más adelante el mismo Paniego dice: "En lo que tú piensas es en lo que piensa todo el mundo: en que soy un pícaro, en que me trago a los amigos". p. 105.

Paniego, ensoberbecido por su falta de escrúpulos, su riqueza y posición considera que sus probables enemigos son apenas gorgojos. Además reflexiona que se llama así porque es un comilón. Tiene hambre de pan, hambre de todo.

Al final el personaje llega a un molino de trigo de su propiedad, donde es devorado por los gorgojos que infestaban el grano.

En este cuento de clara intención moral Paniego es símbolo de los que abusan y pisotean al hombre. Los gorgojos constituyen el símbolo de los humillados, que ejecutan su venganza. Para Pareja, en este relato, no hay delito qué quede sin castigo.

El nombre ya es motivado. Hay una relación significativa entre el trigo, el pan y los gorgojos. Paniego significa que come mucho pan.

Esta marcha hacia los símbolos llega a su culminación (dentro de la narrativa) con LAS PEQUEÑAS ESTATURAS,

novela publicada en 1970, el mismo año de aparición de SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES.

LAS PEQUEÑAS ESTATURAS es una novela extraordinariamente rica y compleja en el campo de lo simbólico. Haría falta mucho tiempo para estudiar y desarrollar una explicación que abarque la totalidad de lo simbolizado y sus referentes probables o seguros. Trataremos de ir en orden y de mostrar los símbolos que aparecen a medida que la novela avanza.

Lo primero es que las tres mujeres que habitan la casa son consideradas por Redama como pájaros mecánicos, es decir, seres subhumanos, loras, porque hablan y repiten mecánicamente las mismas palabras. La casa que habitan tiene un poder maligno, es petrificadora. Todo este asunto es derivado de la muerte del hombre de Anáfora, que es la madre de Redama. La ausencia del hombre es lo que ha creado este ambiente, lo que ha vuelto pájaros a las mujeres. Edúrea, que es la tercera del grupo, es una mujer realmente muy, dura, inflexible, fanática. Quiere imponer a las restantes sus puntos de vista y sus opiniones en política. Edúrea es así porque "nunca tuvo hombre".³

Si el interior de la casa es petrificador, su exterior inmediato, el jardín, es un lugar donde Redama puede recuperar su real dimensión humana: "cuando el día perdió sus resplandores y llegó la hora propicia del jardín, entré en él para encontrar mis formas y sentir en todos los lados de mi cuerpo la alegría de tocarme con ellas". p. 75-I.

La muerte real endurece; pero también el desengaño amoroso se asemeja a la muerte porque petrifica. Al final de la novela Redama, desilusionada de Ribaldo exclama: "Es preferible morir en el pueblo con la casa. Y hacerme de piedra como ella, porque todavía sospecho que me has engañado". p. 127-II.

Dentro de la casa hay una habitación que no ha sido tomada por la petrificación. Es el cuarto que pertenecía al hombre de Anáfora. Ribaldo, que es el primer hombre de Redama pasa a

refugiarse en esa habitación. Tanto Redama como Anáfora implícitamente quieren y aspiran a que Ribaldo se convierta de alguna forma en el sustituto del hombre muerto. Es además sintomático de que el amor entre Redama y Ribaldo florezca precisamente en esa habitación que permanece clausurada excepto para Redama, que es quien posee la llave.

Ribaldo, encerrado en la habitación es asimilado con un muerto en su tumba, y la salida de la misma lógicamente es vista como una resurrección:

Este cuarto está lejos de la gente. ¿Qué secretos puedes guardar aquí, donde te encuentras como si estuvieras a punto de resucitar? Si salieras de este refugio, no serías ya el mismo (...)

-He cambiado un poco la figura, pero soy el mismo. De esta certidumbre no quiero salir. Además, no he muerto. ¿Cómo voy entonces a resucitar? p. 88- 1.

Por hablar de la casa hemos dejado de hacerlo de Ribaldo y la transformación simbólica que ha sufrido juntamente con los otros sodalios, los miembros de la organización.

La organización trata de destruir la religión, partiendo de sus símbolos exteriores más visibles. Ribaldo y otros sodalios han sido ordenados por el Gran Caputón para que coloquen explosivos en los campanarios. Algunos revolucionarios efectivamente colocaron las cargas y las hicieron explotar. Ribaldo, que debía colocarla en la iglesia del pueblo de Redama, no lo hace porque reflexiona y siente miedo. Huye del lugar a esconderse en un sitio donde hay paja. Abre un agujero y en él duerme. Por la posición este hueco bien podría ser el seno materno. "Hice, pues, mi hueco, lo ensanché con el empuje del cuerpo, me metí en él, me eché encogido". p. 82-1.

Luego de haber dormido un tiempo breve pero impreciso es despertado por una sensación de hormigas invisibles e irreales que le andan por los miembros como si lo devoraran. Todo, esto no es más que el conjunto de sensaciones porque su cuerpo: está empequeñeciendo; pero sólo de los cuatro miembros,

brazos y piernas. Lo mismo que le ha ocurrido a Rivaldo les ocurre a la gran mayoría de sodalios.

Ahora bien, el encogimiento parece ser símbolo de la real pequeñez de espíritu de los revolucionarios sodalios, porque al final de la novela, ninguno de ellos se mantiene como tal. Además hay otras razones probables para esta transformación monstruosa. Se transforman porque son dogmáticos, fanáticos o miedosos y reflexivos como Rivaldo. ¿Por qué no se encoge todo el cuerpo? La descripción de Rivaldo es la siguiente: "Era la misma cara, la misma cabeza, el mismo tronco, pero los brazos y las piernas más cortos, por manera que Rivaldo parecía ensanchado, no tan pequeño como un enano ni tan alto como un hombre común". p. 87-1.

Es lícito suponer que el "ajuste" de las cuatro extremidades es símbolo de una especie de castigo impuesto al revolucionario en aquello que le sirve físicamente para actuar y moverse en el mundo o aquello que le sirve para reflexionar, como son las manos: "Sólo los frailes pueden reflexionar con las manos quietas. Y si las bestias no reflexionan, me dije, es porque no tienen manos o las tienen muy rudimentarias". p. 79-1.

La organización de los sodalios es la Organización, sin ningún adjetivo. Es la Organización por antonomasia, como si dijéramos: El Partido. Pero el pecado original de la organización es que pretende erigirse en una nueva religión, con todo lo que eso significa para los dogmatismos y la intolerancia. Posee una especie de manual llamado indistintamente "Libro de las Grandes manifestaciones", "Gran Libro de las Manifestaciones" o "Libro de las Manifestaciones". Junto con él están reglamentos y disposiciones para todo asunto de la vida. Por ejemplo cuando el sodalio Tíbulo es juzgado por un verdadero equipo de inquisición, con encapuchados y todo, encontramos lo siguiente:

Lo primero para el debate es considerar que el problema no es sencillo, sino complejo, compuesto de varias partes. Lo segundo, que, siendo complejo, requiere del procedimiento analítico. Lo tercero; que el procedimiento analítico puede conducir a la disolución del problema. Lo cuarto, que el análisis debe hacerse con sumo cuidado para evitar la disolución. Lo quinto, que un análisis bien hecho ha de conducir a la

síntesis. Lo sexto, que a la síntesis solo puede llegarse por oposiciones sucesivas. Lo séptimo, que las oposiciones sucesivas tienen que tomar en cuenta todas las partes del problema.

Estas son las reglas del debate. p. 76-77-II.

Tíbulo fue acusado por no reducirse, es decir por no seguir dogmática ni fanáticamente las enseñanzas del Gran Caputón. Tíbulo es el único hombre entero, íntegro y libre de la organización, y por ser diferente es juzgado y condenado al ostracismo.

Te condeno a ostracismo, a expulsión controlada y vigilada, te condeno a sufrir la privación de no llegar jamás a contemplar el rostro excelso del Gran Caputón, te condeno, pues, a sufrir la privación de la felicidad sodalia que te fue prometida. p. 93-11.

La pena inmediata y física es exactamente igual a la que sufrió Jesús. Ya antes, cuando en el interrogatorio había solicitado agua; pero los guardias le traen un vaso con vinagre, como no abre la boca, mojan una esponja y la pasan por los labios y la nariz. Condenado tiene que cargar el sillón y subir por una pendiente.

Tíbulo, urgido por los guardas, cargó sobre sus hombros la banca giratoria y empezó a atravesar el ágora, y luego a subir la pendiente del vestíbulo, y cayó, y sin ayuda se enderezó con su carga, dio varios pasos y volvió a caer, y los guardas lo levantaron, y él pudo caminar asombrosamente más pasos que fa primera vez, para volver a caer y quedar postrado. p. 93-II.

Pero además de estas penas un sodalio antologador de poesía le aplica una sanción digna de la estupidez y el dogmatismo: "me veré obligado, contrariando mis sentimientos hacia ti, a suprimir tu nombre en las futuras ediciones de mi antología poética, pues tu poesía habrá dejado de servir a la causa del hombre". p. 87-11.

Un símbolo muy frecuente en la novela es el número tres. Tres son las mujeres que viven en la casa. Ribaldo vive tres días en el cuarto del muerto. Tres días de tumultos vive el general dueño del poder en el país. El número tres tiene un sinnúmero de significaciones. Es signo de la trinidad cristiana e

hindú. En el cristianismo: padre, hijo y espíritu santo; pero también la sagrada familia: San José, la Virgen y el niño. El tres representa el cielo, la tierra y el hombre. Es un número perfecto y mágico, resultado de la unión del primer impar y del primer par. Es tesis, antítesis y síntesis. El tres puede ser representado por un triángulo. La estrella de David está formada por dos triángulos. En fin, podríamos añadir más elementos, sin embargo pienso que no hace falta. Al parecer este número en la novela conserva su naturaleza mágica, aunque no precisamente cristiana. Las tres mujeres son la tesis = Anáfora, con su vida acabada, su muerte y su bondad. La antítesis es Edúrea, con su dureza, su intolerancia. La síntesis es Redama, porque ella puede superar todo con sólo la imaginación. En un diálogo entre Ribaldo y Redama aparece lo siguiente:

Sólo se vive para reclamar. Pero si a cada pedido te dicen que no o te dan refunfuñando una mínima porción de lo que pides... entonces...

-¿Para qué pedir? Yo no pido. Cuando necesito algo, lo sueño. p. 88-89-l.

En las otras ocasiones en que aparece el número tres tiene otras significaciones que por esta ocasión no he precisado.

Para el tiempo (antes de 1970) en que Pareja escribió la novela, ya se había dado cuenta de los errores en los que había caído el marxismo, por eso lo critica. Se ha vuelto rígido, dogmático, practica el culto a la personalidad. La organización de los sodalios es su fiel reflejo. Sin embargo los principios y propósitos eran los mejores. Así por ejemplo, la razón fundamental por la cual Ribaldo se convierte en Sodalio es porque oye a Tíbulo palabras como las siguientes:

Dijo que él sería feliz sólo cuando lo fueran todos. Como ves, unas palabras muy sencillas, pero a mí no se me hubieran ocurrido. Medité acerca de ellas. Para mí tuvieron el valor de un cristianismo al revés, sin resignación ni humildad. p. 89-l.

Otro símbolo claramente perceptible es el del estado como edificación. Se lo descubre en el siguiente párrafo:

Pero una vez en el orden apareció una grieta, que se apresuraron en llenar con dos muertos en las calles de la ciudad. Cuando apareció otra fueron utilizados tres muertos. Y esto empezó a multiplicarse porque el orden chasqueaba y ronzaaba inexplicablemente hasta que un cierto número de patriotas proclamó la era de las reformas cautelosas. p. 81-I.

Al final de la novela, con la reaparición de Velasco, los sodalios son absorbidos por la política de este individuo nefasto, debido también a la debilidad de sus convicciones, originada en el dogmatismo de la organización sodálica. He aquí lo que ocurre con Patefacio y con Ribaldo:

Y Patefacio, ese intelectual de papel moneda, en cuanto se enteró de la llegada de Alarico se escapó del bosque (...) y le solicitó audiencia. Díjole que se gratificaba de hallarse delante del héroe y del sabio más grande del mundo, y puso a su disposición fuerzas sodálicas de choque y una cierta habilidad para falsificar papelitos de votación. (...) Ribaldo, hay que reconocerlo, sirvió a la nueva causa con diligencia ejemplar, al principio convencido de que cometía traición, pero no se pudo dar este gusto, porque la orden le llegó a él como a todos de las esferas superiores. Alarico, por recomendación de Patefacio, lo nombró cronista de sus hechos, principalmente encargado de escribir ofensas contra sus enemigos, y organizador en jefe de los chupamedias. p. 140-II.

En BALDOMERA el sueño socialista es la utopía que dirige la acción de algunos personajes. En LAS PEQUEÑAS ESTATURAS la utopía ya no es exactamente la socialista. Es un lugar poético y totalmente utópico:

Yo le contaba que Ribaldo había jurado venir a buscarme con los niños, antes de que irrumpiera la violencia, para irnos a vivir a la República de las Flores, esa donde todo el mundo se ve de verdad, porque la ciudad es transparente y nadie puede engañar. p. 110-II.

Esta República de las Flores no es más que la prolongación del jardín donde Redama jugaba libremente en su niñez. Traicionada y vejada por Ribaldo, Redama encuentra el verdadero y definitivo amor en el poeta Tíbulu.

UN CENSO DE PERSONAJES

Quienes hayan leído LAS PEQUEÑAS ESTATURAS habrán notado la presencia de nombres de personajes, realmente muy

raros. Esto es así porque los nombres son también simbólicos de situaciones, características o taras. Por ejemplo, los patriotas que maquinan y mangonean el país, que es de su propiedad, son: Fenerato, Venalio, Damacio, Laceria, Cúmulo, Adamás. Los tres primeros son patriotas ciudadanos, y los otros, rurales. Veamos lo que cada uno significa. Todos ellos son derivaciones latinas:

Fenerato (de tenerator) = usurero.

Venalio = vendible, venal.

Damacio (de damnatio) = condenación.

Laceria = lagarto.

Cúmulo= montón.

Adamás = acero.

La organización de los sodalios lleva este nombre tomándolo del latín sodalis, que significa amigo, compañero. He aquí los nombres de los sodalios que aparecen:

Balbutio = tartamudeo.

Parcitas = parsimonia, moderación.

Contumeliosus (de contumelia) = insulto, ultraje.

Semifactus = medio hecho o hecho a medias.

Semitorus (que podría ser una variación de Semítero) = medio fiero.

Tabescus = líquido, corrompo.

Verecundus = recatado, vergonzoso.

Patefacio = abro, descubro.

Tíbulo, que es el poeta por antonomasia, es una recreación del poeta latino de la época de Augusto.

Ribaldo, cuyo nombre no es símbolo de nada, o quizá por eso precisamente es símbolo de cualquiera de los revolucionarios poco convenidos, miedosos y traidores.

El jefe de los sodalios es el Gran Caputón, que no es nombre sino título. Caputón se deriva de caput, que significa cabeza. El Gran Caputón es la Gran Cabeza, la Cabeza Máxima.

Las tres mujeres de la casa son Anáfora, Redama y Edúrea. Según el mismo narrador Anáfora es una repetición; Redama su

eco. "Dos días y dos noches Redama estuvo enloquecida, en el cuarto del muerto. Pero, como ocurre siempre, empezó por fin a sosegar identificada con Anáfora". p. 139-140-II.

Anáfora, efectivamente significa repetición; pero redama en latín significa que paga amor con amor. Y eso es lo que hace la mujer. Ella salva a Ribaldo cuando empedaño. Lo salva de Edúrea sobre todo. Por el amor ella está dispuesta a librarlo de otros males. Ella conquista para él a los niños que necesita la organización. "Sé muy bien distinguir entre amor de veras y la atrocidad belicosa con que se acometen las bestias. Pero él aprenderá, y yo he de salvarlo de este y de otros males que lo amenazan". p. 100-I.

En este sentido y bajo esta forma Redama es igual que Baldo" mera, que para salvar a su hijo está dispuesta al sacrificio y va a la cárcel. Y hay más todavía. Redama es igual a Mercedes, la mujer que ama el autor. El nombre Mercedes-Redama consta en la dedicatoria de LA MANTICORA. Y si esto es así, resulta que Tíbulo es el autor mismo.

La tercera mujer, Edúrea, viene de edura = muy dura. Su conducta y su nombre forman una unidad.

Dos personajes femeninos más: Fascinata, una vieja curandera, alcahueta, representación de la sabiduría popular. Su nombre viene de Fascinata = hechizada. Filomedusa es otra mujer en algo parecida a Fascinata. Las dos son perseguidas e inculpadas por el poder como las causantes de las explosiones en las iglesias, de la carestía de los huevos y la inflación. Fascinata es tomada presa; pero logra escapar. Filomedusa muere. Las dos mujeres representan el chivo expiatorio para el poder del estado. El nombre Filomedusa significa con forma de medusa. La medusa es el ser mítico que petrificaba con la mirada.

Luego está el general Milvino, cuyo nombre tiene dos caras simbólicas definidas. Por un lado Milvino quiere decir algo semejante a Miltragos o Milcopas, lo que nos lleva a la noción de

borracho. Por otro lado, milvino, en latín significa propio del milano, del halcón.

Luego viene el símbolo más notable y más logrado, no sólo de este libro sino de varios de la última etapa. Es Alarico Zaragata que representa a Velasco. Dentro del nombre se halla una multiplicidad de significados. En primer lugar Alarico hace referencia directa al bárbaro visigodo que realizó varias correrías por el interior del imperio romano en tiempos del rey Honorio, y que finalmente se apoderó de Roma. Velasco fue también un bárbaro que destruyó las posibilidades de marcha del país. Alarico está fonéticamente relacionado con alarido y con lo que esta palabra significa de ruido, algazara absurda y hasta bestial. Los partidarios de este siniestro individuo son llamados alharaquientos, lo que nos recuerda a los alharaquientos. El alharaquiento es el que sin que haya razón para ello, hace excesivas demostraciones de ruido, ira, alegría, etc. Y eso fueron los velasquistas, la gloriosa chusma.

El apellido Zaragata está también cargado de significaciones. Es un nombre completamente cacofónico por la repetición de las cuatro aes, lo que nos recuerda directamente el bla-bla-bla sin sentido de una persona. Alarico es bárbaro por el nombre y por el apellido. Los discursos que arroja de sí, son propios de un mentecato. He aquí:

Dejadme hablar, y gracias. Y si, señoras y señores, viva el cielo, viva la tierra, y vivan los aviadores, porque un aviador que se eleva, señoras y señores, es un poeta, es necesariamente un poeta aunque no lo quiera, es todo un poeta ¿Qué es lo que puede contener la sed de aventura en el hombre? ¡Nada!

El hombre quiere ser señor del universo, quiere pisar la luna y apagar el sol. Porque no podemos en ningún caso reducir al hombre a proporciones carnales, intereses miserables; tenemos que respetar en el hombre lo que el hombre es. Podrá ser una falla aquello de subir a Marte, no importa, pero lo que debe hacer es invitar a reflexionar en lo que es el hombre, estimularlo, educarlo, mejorarlo; El sabrá más tarde cómo vuela y cómo hace. Y por eso resulta repugnante querer reducir la política a una constante, bajuna, perruna y gatuna conspiración...⁴

En Baldomera se encuentra ya un pequeño germen del gran Zaragata, germen en cuanto nombre nada más, porque la

diferencia es muy grande, porque -si vale la antítesis- el personaje de Baldomera es un honrado y sano ratero. Ese nombre es Zarapico.

Pero hay diferencia entre el bárbaro visigodo y el bárbaro Zaragata. El primero obraba por sí mismo y bajo sus propios impulsos. El vociferador Zaragata es un instrumento de las fuerzas más oscuras. Al final de la novela, las Sombras explican las apariciones de Alarico, donde se ve que éste es nada más que un instrumento:

Y me fue necesario despertar a Alarico. ¿Lo podréis creer? ¡Volvió a suceder exactamente lo mismo! ¡Qué falta de imaginación! Yo recibí una reprimenda, que no merecía, porque estos mancos por dentro, pavoneados de llamarse fuerzas vivas, no me comprendieron (...) Y ya van cinco veces, en no sé cuántos años contables por esta gentuza, que he debido sacar a Alarico de su hibernación. p. 134-II.

En este momento no podemos dejar de mencionar lo que dice Montalvo en las Catilnarias. Habla de Veintimilla: "El diablo estaba haciendo en ese instante en una cochiguera un tiranuelo de lodo. En embrión lo tenía ya entre los dedos, y este feto del infierno tembló dentro de la oscuridad al oír las voces de la luz". El diablo y la Sombra Luzbélica la misma cosa son; pero el feto de Montalvo se ha convertido en el largo y flaco Alarico.

Los cinco últimos personajes. Si los anteriores eran ya símbolos, estos son sombras de símbolos. Reciben los siguientes nombres: Sombra Inexperta, es la sombra de un recién muerto. La Sombra Angélica y la Sombra Luzbélica, con sus respectivos ayudantes: la Sombra Tutora, que es la buena, y la Sombra de Lulú, que es la contrapartida.

En un coloquio que recuerda la escena inicial y el acto IV de Macbeth asistimos a la revelación de las fuerzas que mueven el monigote de zaragata:

¡Tú, Lulú, corre a cosquillar a Alarico! ¡Que venga pronto a mover a todos los idiotas de este país! ¡Ojalá que aprendan y hagan algo nuevo y se dejen de guardar las narices del resfrío! ¡Viva Alarico, el gran inquietador! ¡Y dile al paso a Fascinata que, empiece a capar gallos! ¡Reduce a los sodalios! ¡Que ataquen a los campanarios! ¡Qué sacrifiquen niños! ¡Que

rompan todas las nueces! ¡Que violen! ¡Que les quiten el sueño a los feneratos! ¡din-da-din-don, las campanas del cabrón! ¡Que todo corra, arda, hierva, se conmueva, se turbe, se altere, se sacuda, se encrespe! P. 142-11.

Shakespeare dice así, en una traducción muy popular:

Giremos en torno a la ancha caldera,
y cuaje los filtros de la roja lumbrera.
Oculto alacrán que en las peñas sombrías
sudaste veneno por treinta y un días,
sé tú quien se cueza de todos primero
al fuego del bodrio que dora el caldero. (acto IV).

Y retomando la revelación, he aquí el texto de Pareja Diezcanseco:

Has de saber que, en cuanto llegó la noticia de que Alarico se desperezaba. Fenerato, Damacio, Lacerta, Cúmulo, Venalio y Adamás, es decir, lo más distinguido del señorío crematístico, la flor y nata del patriotismo, reconciliaron intereses y menores desavenencias, reunieron millones de contado y volaron a encontrarlo para pagarle con mucha largueza sus gastos de publicidad, de soborno, de viajes, de saliva y papel a cambio de jugosos contratos para el bien general, como le gusta decir a la Sombra Angélica. p. 138-II.

De esta manera y con estos símbolos puestos y germinados por la misma realidad ecuatoriana y latinoamericana, Pareja Diezcanseco logró superar el realismo.

NOTAS

- (1) Baldomera, Alfredo Pareja Diezcanseco. Clásicos Ariel. s/f. p. 149-150. Todas las citas son de esta edición.
- (2) Los Gorgojos. Alfredo Pareja Diezcanseco, in Antología Básica del Cuento Ecuatoriano, por Eugenia Viteri, Ed. Voluntad, Quito, 1988, II edición, p. 103-104.
- (3) Las Pequeñas Estaturas. Alfredo Pareja Diezcanseco. Clásicos Ariel, s/f., p. 69-I. Todas las citas son de esta edición.
- (4) La Manticora. Alfredo Pareja Diezcanseco. Ed. Planeta, Quito, 1986, p. 218.

JOSE MARTÍ, CIEN AÑOS

Felipe Aguilar A.

Debo reiterar algunas reflexiones previas que suelo hacer cada vez que, de alguna manera, participo en un acto que pretende ser conmemoración e inventario, evaluación y nostalgia, de un hombre, una época, un hecho o una circunstancia. Es que, esto de las celebraciones aniversarias tiene sus bemoles. Si se las hace por simple convencionalismo, por fidelidad morbosa a una tradición, por el servil razonamiento de que "es lo que se acostumbra", corremos el peligro de reducirlas a una serie de actividades, fácil e inequívocamente, identificadas con la esterilidad, el retroceso, el auto engaño.

Porque si creemos que el pasado es paradigmático y señala los caminos, caemos, sin poderlo evitar, en el triste y desesperanzado consuelo de que el tiempo pretérito fue mejor y, por elementalísima lógica, en la desagradable convicción de que el futuro será peor. Y, entonces, anclados en la bahía del pesimismo, en un tiempo híbrido que mira con nostalgia hacia atrás y con terror hacia adelante, solamente nos queda el desolado orgullo de saber, que algún día fuimos útiles, la lapidaria evidencia de que nunca más lo volveremos a ser.

Pero, en cambio, si miramos a la historia no como una maestra inflexible y ejemplar, sino como una suma de esfuerzos y fracasos, de frustraciones y de éxitos, aclaramos nuestra situación vital, comprendemos más y comprendemos mejor nuestro tiempo y sus condicionamientos y, en definitiva, tenemos mayores posibilidades de enfrentarnos con optimismo al porvenir. En suma, creo que señalar hitos y mojones cronológicos para proceder a una conmemoración del tipo que sea, supone ante todo mirar al pasado con respeto pero sin temor y valorarlo, no para una simple y servil imitación, sino para tratar de comprender.

Y, claro, para comprender hay que conocer, hay que analizar, hay que, inevitablemente, atreverse a juzgar. Por eso, cuando en años anteriores se hizo alguna estruendosa

conmemoración en torno al centenario de Juan Montalvo, fue muy triste constatar que el escritor ambateño era admirado, venerado, idolatrado pero poco leído, que el conocimiento de su obra era patrimonio de pocos elegidos y que, en algunos casos, la erudición de los montalvinos -o montalvistas- giraba en torno a sesudas y acaloradas discusiones para tratar de determinar su estatura precisa, si tenía el pelo ensortijado o no e incluso se hacía una elaboración prolija y muy responsable del tipo y color de flores con las que se adornó la humilde habitación en la que falleció por aquello de su tan manida declaración de que siempre le había entristecido un cadáver sin flores. Por eso también resulta lamentable conmemorar los cien años de uno de los momentos más trascendentales de nuestra historia republicana, la revolución liberal, con la dolorosa evidencia de que el ferrocarril, la gran obra material de Alfaro ha sido marginado, arrinconado y pronto descarrilará en forma definitiva o contemplar acobardados e impotentes como una malhadada ley de supuesta Libertad Educativa Religiosa, significa el tiro de gracia, la herida en la yugular, el consumatum est del laicismo como sistema educativo y como una muy digna actitud vital. Por eso, también, aunque parezca paradójico, nos parece muy saludable, útil y enriquecedor que conmemoremos el centenario de la muerte de José Martí, no por el lugar común de que es un Maestro para todas las épocas y paradigma de todas las virtudes ciudadanas, sino más bien para que leamos su obra, constatemos la vigencia de su pensamiento y sus ideales y, sobre todo, lo valoremos ya no en su tiempo y en su circunstancia sino a través del posible desgaste que haya significado él inexorable transcurrir de cien años. Lo que si sería poco digno y, además inútil y condenado al fracaso, sería pretender una aproximación a la poesía martiana con todo el bagaje técnico -eso de las metáforas visionarias, las hipálages, los ritmos internos, las imágenes dinámicas y un sinfín de yerbas similares- que proclaman los apologistas del valor intrínseco y autónomo de la obra literaria, con los que, a veces, los profesores agobiamos a nuestros inocentes alumnos. Por lo tanto, creemos que la poesía de Martí -es decir su vida misma- no está para eso, no admite encasillamientos ni tortuosas clasificaciones, rechaza las estadísticas, los esquemas, los diagramas. En suma, para hablar de la poesía de Martí,

debemos situarnos precisamente adentro, porque leer a Martí no es solo un estímulo para el pensamiento sino también un incentivo para comentar, para valorar, para ejercer nuestro derecho a discutir desde el límpido plano de la impresión pues, como dice Cintio Vitier: "*no hay un solo modo sino mil maneras de leer a Martí*" y, por lo tanto, puede haber tantos Martí o imágenes de Martí, como lectores, pues él recoge en su unidad todas las diferencias.

MARTÍ, AYER

Precisamente los formalismos, los que reducen la obra de arte a puro juego de significantes y hablan de ángulos metafóricos y frecuencia de las desviaciones, proclaman la autarquía de la obra literaria, la total independencia del texto respecto a época; circunstancias, hechos y, sobre todo, tratan de desligar la obra de su creador y, entonces tienen el dudoso privilegio de llenar volúmenes sobre Hamlet sin referirse para nada a Shakespeare o cometen esa suerte de blasfemia que es penetrar en la vida y en los sueños de un delirante y maltrecho caballero llamado Alonso Quijano prescindiendo totalmente del señor Miguel de Cervantes. Es evidente e incuestionable que esta peligrosa teoría que ha producido tantas páginas frías, inocuas, atrozmente desoladas, es inaplicable en el caso de Martí. Es que, la vida de José Martí es una de esas existencias cortas pero tan intensamente vividas que un solo minuto de ellas bastaría para llenar un capítulo de una novela. En efecto, apenas a los 16 años conoció el presidio. Y vivió exiliado. Y, en Guatemala abandonó un amor que surgió más allá de todos los imposibles. Y, en Méjico atisbó la felicidad. La que él no podía vivir a plenitud si es que antes su Patria no se liberaba. Y, también residió en los EE.UU, esa república autoritaria y codiciosa como él mismo la describió. Y escribió cartas, lanzó proclamas, pronunció discursos. Y, luchó, y amó, y soñó, y sembró, y, convenció, hasta el día en el que, más allá del lugar común, entregó su vida por la libertad de su Patria en su primera y última batalla. En suma, toda su vida de entrega, de sacrificio, fue el cultivo y el aprendizaje de lo que él mismo llamó, "*el duro oficio de ser hombre*". Y, en esencia, eso fue Martí: nada menos

que todo un hombre. Por eso, Onís ha dicho con toda razón que su vida fue una de las más intensas, puras y nobles que se han vivido sobre la tierra. Y, esta existencia intensa, pura y noble fue además fecunda. Porque Martí produjo mucho, acaso sin mayor orden. Quizás con cierto apresuramiento. Es que, no conoció el reposo, no escribió en la soledad de un recinto tranquilo y en romántica espera de la visita de la inspiración, sino que lo hizo en la lucha, en la agitación, en brega febril y sin descanso.

Burla burlando, el irónico genio de don Francisco de Quevedo y Villegas, solía preguntarse: "¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? ¿Nunca se ha de sentir lo que se dice?". A muchos años de distancia, el poeta cubano trastocó las preguntas. Es que, con Martí, con sus textos, se cumple el viejo axioma pascaliano de que hay que escribir con las razones del corazón, esas que la razón no alcanza a comprender. Porque todo prosa y verso; proclamas y cartas; ensayos y discursos nace de la misma caldera interior en la que se abrasa sin consumirse el alma de Martí. Por eso, para las exigentes y los diletantes, para los privilegiados que pertenecen:1 la tecnocracia crítica, la obra literaria de Martí puede parecerles nerviosa y tensa, osada y precipitada, fragmentaria e irregular, pero eso, poco importa, porque, en definitiva, Martí no escribía para ellos, no le interesaban las tintas de academia, los artificios, los rebuscamientos, la pompa exterior, la solemnidad del ropaje, escribía no para los críticos pedantes ni para los comentaristas ególatras, lo hacía casi como una religión, como una necesidad vital, como un imperativo ético y sus versos brotaban según propia confesión como "*las lágrimas salen de los ojos, la sangre sale a borbotones de la herida*". En definitiva, su decir fue un hacer, su palabra fue acción y la poesía se desbordó en todos sus textos: discursos, cartas, diarios, cuadernos de trabajo, lo que equivale a decir que el lirismo martiano se identifica en forma plena, absoluta, total, con su realidad y todo en Martí es canto y todo en Martí es poesía.

Sin embargo, aunque parezca contradictorio con lo que hasta aquí se ha expuesto, el quehacer poético para Martí es también búsqueda incesante de medida, de equilibrio, de

armonía. Por eso, sus textos, como los de Darío, siempre dejan la sensación de que están a la caza de la palabra justa, la palabra precisa, la palabra verdadera. Aunque, claro, para Darío esa palabra es musical, selecta y preciosista en tanto que para el cubano es sencilla, es coloquial, es cristalina. Y esto es porque Martí estuvo consciente de que la palabra se había devaluado y desacreditado porque los pomposos, los vanos, los extravagantes, habían abusado de ella y, por ello, emprendió en la tarea de revitalizarla, de abrir nuevos caminos, de dejar nuevas siembras con un lenguaje despojado de artificios, cercano a lo cotidiano, en donde, y esto no es simple casualidad, encontró lo trascendental y desentrañó la belleza. El resultado es espléndido, ya lo sabemos: se produce una auténtica revolución en las letras hispanoamericanas y se abre una época de oro para la poesía, esa que ha dado en llamarse del modernismo y que alcanzará su máxima luminosidad con Rubén Darío a quien con mucha razón y mucha justicia, José Martí lo trató afectuosamente de "hijo".

Por lo tanto, los escritos de Martí, sus ardientes proclamas, sus cartas-ternura, sus cartas-fuego, sus cartas-amor, sus discursos a veces serenos siempre rebeldes, más que composiciones literarias pulidas e intelectualizadas -que acaso si lo son- deben ser vistos como actos, como formas de acción, como ejemplos nítidos de equilibrio y fusión de lo ético y lo estético, de sinceridad política y honradez literaria, de refinamiento y simplicidad, de exquisitez y sencillez, de entusiasmo y prudencia y, en definitiva, formas idóneas de poner al Arte -sin adulterarlo, sin humillaciones, sin descensos vergonzantes- al servicio de una idea, un sueño, un sentimiento. Y, aunque hemos insistido que para nuestro impresionismo ingenuo, toda la obra literaria de Martí es poesía, no nos resistimos al deseo de hacer muy breves consideraciones sobre textos concretos que, con sujeción estricta a la retórica tradicional, debemos considerarlos poéticos. La primera obra que Martí publicó es un texto subversivo, una pieza dramática de trágico patriotismo, con un título que para nosotros es mala palabra, se llama *Abdalá*. Tenía apenas 16 años. En 1882 publica *Ismaelillo* dedicado a su hijo. Libro que abre las compuertas del modernismo. Libro que traduce las tensiones

entre las formas evasivas que proclama el formalismo y la necesidad de llegar a un arte de expresión directa. Libro que se mueve entre dualidades: el espíritu y la materia, la verdad y la falsedad, la oscuridad y la luz, la debilidad y la fuerza. Pero es también un libro que, literalmente, destila ternura y que escarba con un tono de cariñosa ironía en los conflictos que plantea la relación del niño con el padre.

Solamente otro libro de poemas publicará Martí: los *Versos Sencillos*, en donde encuentra el equilibrio ideal para eliminar definitivamente el lugar común y también escapar de la retórica. Los *Versos Sencillos* son probablemente los textos de auténtica poesía más accesibles para el gran público. En ellos Martí aborda diversos temas: el contraste entre los bienes de la vida natural y los complejos problemas de la civilización; la nostalgia por un amor; el valor de la amistad; la muerte como rasero justiciero y única democracia posible; la soterrada fuerza de la poesía. Lo curioso es que para tratar estos temas, Martí haya elegido un metro corto, el octosílabo, que da a las composiciones un tono más o menos alegre, más o menos ligero y desenvuelto. Pero, lo más curioso es que no se llega a la cursilería ni a la frivolidad y, en definitiva, alcanza con éxito su cometido.

Los *Versos Libres* es una obra póstuma. En ella se reiteran los temas pero son tratados con cierta solemnidad, con cierto intelectualismo, con no sé qué de petulancia que probablemente hagan de este libro algo poco atractivo para el lector común de esta Nuestra América que era precisamente el receptor que Martí siempre anhelaba. En todo caso esto se justifica porque Martí ha profundizado en los dramas y conflictos personales y aborda temas complejos sobre la condición humana, la función de la poesía, el último sentido de la vida. En definitiva, su obra estrictamente poética es más bien parva pero es suficiente para que se le considere un momento importante en la evolución de nuestras letras quizás como el último de los románticos, acaso como el primer modernista, pero con seguridad como un auténtico clásico en el sentido de permanencia temporal y ejemplo. El mismo Martí dijo alguna vez: "*Un grano de poesía sazona un siglo*". Si después de él llegaron Darfo y Huidobro;

Borges y Paz; Vallejo y Neruda; Parra y Moraes, quiere decir que los cien años transcurridos desde su muerte han sido poéticamente muy nutritivos y ha sido este alimento el que en última instancia nos ha permitido resistir tantas frustraciones, tantos pasos perdidos, tantos caminos sin llegada.

MARTÍ, HOY

Obviamente José Martí es digno hijo de su tiempo y es testigo de él. Pero, de alguna manera, es profeta del nuestro y pertenece a todas las épocas. Es más, aunque suene atrevida esta afirmación, ningún americano parece haber tenido tanta penetración y nivel profético. Es que, precisamente; la revolución cubana, su heroica resistencia ante el despiadado acoso del imperialismo norteamericano, su singularidad universal, es lo que da pleno sentido histórico a las ideas de Martí, a los sueños de Martí, a la obra y a la acción de Martí. Es posible, sin embargo que, las nuevas generaciones, esos frescos racimos de la joven América como los llamara el propio Martí, no tengan acceso a su obra y el nombre del apóstol cubano sea nada más que algo que alguna vez se escuchó. O que, para peor, como ya ha sucedido en su país natal, se convierta en un simple autor de frases más o menos brillantes, más o menos, inocuas, más o menos fáciles para la memoria o recursos cómodos para dotar a los tenebrosos discursos de fin de año de cierto matiz erudito: "A la mujer no se la debe lastimar ni con el pétalo de la rosa". "Robar libros no es robar". "Nuestro vino es agrio, pero es nuestro vino" son, por ejemplo, frases martianas que Martí nunca pronunció ni pensó escribirlas. Al respecto, Roberto Fernández Retamar ha sugerido que se imponga una especie de cura de silencio durante un tiempo prudencial que permita una revisión-prolija de los textos martianos y una máxima seriedad para comentarlos. Pienso que lo que sugiere el inmenso poeta es válido para todos los países, porque el cubanismo de Martí se desborda. Martí se sale de Cuba. Martí se sale de América. Martí nos pertenece a todos. Pienso también que resulta absurdo que los grandes poetas de esta nuestra América no sean estudiados, analizados, valorados, de una manera sistemática a través de monografías y seminarios en

nuestros colegios y en nuestras universidades. Pienso, en suma; que estamos haciendo un muy flaco favor a nosotros mismos si es que solamente esperamos las conmemoraciones para presentar a los grandes hombres: escritor, político, ideólogo y dedicarle unos minutos de nostalgia. En sus *Versos Sencillos*, Martí escribió:

¡Verso, nos hablan de un Dios
a dónde van los difuntos,
Verso, o nos condenan juntos,
o nos salvamos los dos.

Y, no, definitivamente no, no seamos injustos. Verso y hombre, nombre y acción, merecen ser salvados y Martí debe vivir en los niños y en los jóvenes a los que amó tan entrañablemente.

MARTÍ, SIEMPRE

Se ha convertido en un lugar común, afirmar que, los grandes hombres, los auténticos, tienen, en igual medida apologistas y detractores. Por raro que parezca en torno a la obra martiana no asoman los críticos negativos. Por el contrario, profundos conocedores de la literatura, poetas inmensos, sesudos investigadores, han participado, a través de los tiempos en una suerte de concurso para ver quién es más generoso. Y no se han escatimado los elogios. Y no se ha puesto freno a las hipérboles. Así, la mayoría coincide en aplicar epítetos pertenecientes a la historiografía religiosa: "*apóstol, maestro, iluminado, mártir, obseso, santo, puro*" de lo cual resulta que algunas de las biografías de Martí pueden ser consideradas partes de la hagiografía. Y esto, pese a que Martí fue anticlerical y enemigo de los dogmas y del culto. Por eso quizás Gabriela Mistral lo llama "*santo de pelea*". Aunque Ezequiel Martínez Estrada no tenga empacho en decir que "*era un Cristo y es así como debiéramos ser*" y luego se proclama sumo sacerdote del culto a Martí, de la martiología o más aún de la martiolatría, cuando exclama: "*sospechamos que quizás haya sido un Dios*". Pero también Rubén Darío que de esto sabía mucho dijo que la

prosa de Martí era "*la más bella del mundo*". Y, un contemporáneo, el general Máximo Gómez llovía sobre mojado al afirmar que la pureza de Martí era inmaculada. Y, José Coronel Urtecho, poeta nicaragüense de nuestro tiempo ha dicho que para saber lo que es una alma grande hay que asomarse a la de Martí, porque Martí es el más claro ejemplo de lo que es el grande hombre, sin los defectos de los grandes hombres. Y, Fernández Retamar lo llamó, "*político magno, escritor sumo*". Y Fidel dijo que Martí fue el Simón Bolívar del pensamiento porque todos sus actos y todos sus escritos, buscaban como única meta la libertad. E incluso es evidente que la propia administración yanqui valora su obra y sabe de su fuerza al momento en el que ha usurpado su nombre para denominar a una estación de radio seudolibre que en forma desvergonzada envenena al pueblo cubano. En suma, no es posible que tantas mentes lúcidas y oscurantistas, espíritus buenos y espíritus malévolos se equivoquen, pues, en cierto modo, todas con intención o sin ella valoran a este ser excepcional que ante el imperialismo naciente respondió con una gran pasión combativa y puso todo su talento al servicio de una lucha incesante por la justicia y por la libertad de nuestra América para así tratar de alcanzar "*el equilibrio del Mundo*" que hoy parece haberse perdido irremediablemente y solo la pequeña isla en la que nació asoma como último asidero para la esperanza, como la tabla final de todos los naufragios, como el nuevo David ante el gran Coloso. Y, en esta lucha impiadosa y perversa algo o mucho puede hacer la poesía, algo o mucho puede hacer un poeta como Martí, por eso sigue siendo actual su exhortación a los poetas de todos los tiempos:

Junta en haz alto, y echa al fuego, pesares de contagio, tibiedades latinas, rimas reflejas, dudas ajenas, males de libros, fe prescrita; y caliéntate a la llama saludable del frío de los tiempos dolorosos en que despierta ya en la mente la criatura adormecida, están todos los hombres de pie sobre la tierra, apretados los labios, desnudo el pecho bravo y vuelto el puño al cielo, demandando a la vida su secreto.

NOVELA MADRE, NOVELA LIBERAL

Jorge Dávila Vázquez

INTRODUCCIÓN

Decir que **A LA COSTA**, la obra de Luis A. Martínez, es la novela madre de la novelística ecuatoriana, y además, la-novela por excelencia del liberalismo entre nosotros, no es hiperbólico. Por un lado, ni **Cumandá**, la académica narración de Juan León Mera, ni **La emancipada**, la tentativa relativista de Miguel Riofrío -tan liberal y realista-naturalista como Martínez-, consideradas sucesivamente como primeras novelas del Ecuador, tienen la vida que el género exige de sus manifestaciones ni la fuerza autónoma de los personajes, y además, no significaron mucho en el desarrollo futuro de la épica nacional. Por otro, las ficciones que produjeron los autores liberales, panfletarias todas como el libro de Martínez (pongamos por caso el desventurado -literariamente hablando- **Pacho Villamar**, de Roberto Andrade, indiscutido porta palabra de la revolución, que no pasa de libelo contra los jesuitas), no alcanzan altura verdaderamente literaria, les falta pasión creativa, sentido estético -en el caso que nos ocupa, un sentido nuevo; revolucionario-, quedan reducidas al manifiesto, al pedestre cartelismo.

En cambio **A la costa**, que contiene, a no dudarlo, el usual manifiesto de una obra literaria producida dentro de un periodo de cambio social, por alguien que fue parte activa y convencida, militante de ese cambio; **A la costa**, decimos, con todos sus defectos, que los tiene muchos, y algunos al más perceptible nivel de la escritura (repeticiones de palabras, no a renglón seguido, sino en la misma línea o frase, curiosas elisiones, aparentes olvidos); es una novela de indiscutible valor estético, literario, más allá del carácter de documento sociológico que le atribuía Ángel F. Rojas*.

Y, como buena novela madre, va a tener una larga descendencia; en concreto, mucha de la narrativa treintista, belicosa y denunciante, la más fecunda que haya tenido el Ecuador hasta el surgimiento vigoroso del relato actual, es por el

lado del naturalismo su hija indiscutible, pese a la opinión en contra del maestro Joaquín Gallegos Lara, que proclamaba que los cauces por los que iba el realismo social eran diferentes de los que venían de Zola en adelante¹.

Cien años después de la Revolución alfarista, bien vale, pues, echar una mirada a este libro tan duro y tan bello, tan atractivo y tan repelente a la vez, y esbozar unas cuantas ideas en torno a su constante militancia liberal, así como a su carácter generador.

LIBERAL - CONSERVADOR: LA ANTÍTESIS BÁSICA DE A LA COSTA

Martínez, precursor de los realistas-naturalistas ecuatorianos, se mueve como ellos dentro de un aplastante maniqueísmo, que divide la realidad, el mundo externo -y por tanto el de la ficción realista, su espejo- en dos, como una naranja.

De una parte están los espíritus luminosos, la clase nueva, vigorosa, los hombres cabales; de otra, los espíritus oscurantistas, la vieja clase en decadencia, los guiñapos humanos. Al primer ámbito pertenecen los liberales, al segundo los conservadores. En la prole novelística de Martínez, es decir en el realismo social, habrá que cambiar los términos por explotado/explotador, revolucionario/reaccionario, más o menos, pero manteniendo siempre esa visión en blanco y negro, plana, casi sin matices.

Ejemplos sobran: la descripción de la decrepitud de la antigua clase patricia, en plena decadencia, centrada en la caída de la casa Ramírez, con su pobre padre enfermo de los nervios; su madre fea, envejecida, insensible a los problemas de su casa, incapaz de dar amor a quienes tanto lo necesitan, pero fanatizada hasta el sacrificio por la religión y su corrupta gente; su hijo débil y su hija que tiende a perderse desde el primer momento en los abismos de una lujuria, a la que son tan proclives, aunque la vilipendien, tanto conservadores como

liberales; es una pintura de tintes completamente oscuros, que no puede ser más antitética de la luminosa y radiante de vida y prosperidad, de la clase media en auge, que según profecía del autor dominará el mundo²; centrada en la vigorosa y sana familia Pérez, con su padre, insensible a las bellezas de la naturaleza, pero aprovechador de sus beneficios; su madre joven, hermosa, emotiva, delicada pero fuerte, tierna con los suyos y a ellos consagrada; su vástago lleno de todas las perfecciones³ y su pequeña hija, precioso tesoro de infancia.

La visión que tiene Martínez de la sociedad tradicional contra: la que emerge la Revolución Liberal es, en verdad, deprimente. El ambiente en que viven las gentes es de una oscura miseria (p. 16, 36-39 y otras), que tratan de disimular en vano los pujos de nobleza, las apariencias: los Ramírez, literalmente se mueren de hambre, hay días, nos dice el texto, que no se enciende el fuego en la cocina (p. 66).

La educación que el sistema proporciona a sus jóvenes esteórica e inútil: Salvador es incapaz de enfrentar la vida con los conocimientos que ha adquirido en ocho largos años de colegio y universidad (pp. 16, 48-50).⁴

Las prácticas religiosas son aberrantes: la secuencia de los ejercicios espirituales de El Tejar (pp. 52-58), con su ambiente medieval, sus sermones furibundos y sus asistentes hipersensibles, no puede ser más contundente, se considera, por ejemplo, normal que en la homilía sobre el infierno (pp. 55-56) haya varias desmayadas (p. 56): "Se han visto hasta casos de locura"..., dice el narrador; en tal contexto, el ataque de Mariana (p. 56) en vez de ser tomado como una cuestión patológica, lo sería como una muestra del carisma del predicador.

El desconocimiento del mundo que sufren los miembros de esta sociedad tradicional es asombroso: el doctor Ramírez, luego de la catástrofe natural de Imbabura, no logra defenderse de la adversidad nunca, incluso el matrimonio con Camila no es sino un recurso desesperado; las aventuras de Salvador en la milicia y en su odisea costeña, nos lo muestran siempre en perfecta orfandad social.

En fin, la consistencia moral de los espíritus que se forman en un ambiente de ambigüedad, donde se mezclan con frecuencia misticismo y sensualidad -y más brutalmente aún, sexualidad, como vemos en la oscura historia de alcahuetería de Rosaura y estupro de Mariana por el padre Justiniano-, es tan frágil, que se derrumba, como ocurre con la infeliz muchacha Ramírez, al primer soplo de la carne (Luciano, pp. 41-43), a la primera desolación del espíritu (el padre Justiniano, pp. 64, 66-70).⁵

NATURALISMO Y SOCIEDAD

Se desarrollan -aunque el término no es el apropiado, pues todo nos habla de atrofia- en este caldo de cultivo mediocre, endeble, viciado, pobres seres desventurados, con los que el destino juega frenético, incontrolable, como el desgraciado doctor Ramírez, uno de cuyos mayores defectos en un mundo corrupto, además de su apocamiento e hipocondría, parece ser la honradez; los dos hermanos, que han crecido privados de ternura y sólido, verdadero afecto paternal, y que careciendo de sentido práctico, de armas para contrarrestar una melancolía enfermiza, se ven envueltos en el torbellino histórico y se dejan arrastrar por él en medio de las lágrimas.

Como Camila, la madre, una mujer intransigente, incapaz de sentir un verdadero amor por nadie, ni siquiera por sus hijos, temperamento enfermizo, apasionado, ciego, afiebrado por lo falsamente religioso, un auténtico caso patológico, creado por Martínez, con un sentido didáctico que caracteriza a casi todo lo realista-naturalista, como para decir a sus lectores "madres de este estilo, salidas de la vieja burguesía conservadora son las que han causado la ruina del país." En el caso de los hijos y el padre, aún puede el lector sentir que se despiertan en él la compasión, la ternura, pero frente a una mujer que halla como un justo castigo a los pecados de Mariana sus ataques, lo único que sentirá es un natural rechazo.

Y conviven con ellos verdaderas sabandijas como Rosaura, ejemplar de la peor especie de beata corrupta y alcahueta disimulada, y el padre Justiniano, un monstruo de baja estofa, que se aprovecha de su situación, para seducir, para corromper.

¿De dónde provienen semejantes especímenes? ¿Directamente de la sociedad ecuatoriana del siglo XIX? ¿De la imaginación de Martínez, que no parece ser precisamente muy rica? ¿De los libros libertinos o escépticos del XVIII? ¿Del naturalismo de Zola, ligeramente anterior al nuestro, y padre suyo? Un poco de todo lado, sería quizá la mejor respuesta.

Sin duda, en el periodo pre-liberal -como en cualquier otro, por supuesto- se daban circunstancias familiares y sociales como las que pinta el libro, y Martínez, con su aguda mirada de provinciano y liberal fanático, que no pierde en ningún momento, las agrandó en su imaginación, y las incubó para dejarnos inolvidables imágenes literarias. Pero su apasionada visión de conjunto se tamizó a través de las lecturas naturalistas del autor.

El liberalismo ecuatoriano fue positivista, convencido de que el mundo debía ordenarse en categorías susceptibles de una lectura puramente cientista, y lejano heredero de los racionalistas del Siglo de las Luces.

Mas, la frialdad racionalista alcanzó al terreno de la literatura de modo más directo por obra de Zola, y como ya señalamos, antes de Martínez, hubo otros que se inspiraron en tales doctrinas estéticas. Miguel Riofrío, aunque influido por los románticos, se anticipó a la visión negativa de la sociedad, la familia tradicional y la religión, así como a las intenciones didácticas de **A la costa**, en su esquema de novela -que de tal no pasa- **La Emancipada**; pero el inmediato precursor; qué dio Un fruto, no maduro, acre, desmedrado, fue otro liberal, nuestro Manuel J. Calle, en su olvidada novelita **Carlota**, publicada cinco años antes que **A la costa**. El texto de Calle posee un esquema muy parecido al de la obra de Martínez, pero el autor ambateño supo mejorarlo, engrosarlo, darle consistencia literaria, transformar todo ese material que caracterizó al apasionado discurso político de la época, que pintaba a los conservadores

como a verdaderos anticristos y a los sacerdotes como a facinerosos y engendros del mal, en una novela. En una obra literaria de ficción, bastante bien estructurada y a ratos hasta bien escrita⁶, que si bien adolece de los defectos del panfleto y resulta un poco cargada de lecciones sobre lo familiar, lo social, los peligros del fanatismo -siendo ella misma un monumento a lo fanático de matiz liberal-, y a ratos repelentemente maniqueísta, tiene vida propia, posee unos personajes que sobreviven al maltrato de los años -especialmente Mariana-, y se deja leer a casi cien años de su aparición.

NOTAS

- * Clásicos Ariel; Guayaquil s.f., ps. 116 y 121. Por fortuna, Rojas la sentía también como "una creación artística en extremo afortunada", atribuyendo tal opinión a la "crítica contemporánea" (p116).
1. Cf. *Izquierdismo confusionista* en **Recopilación de textos sobre Pablo Palacio**, La Habana, Casa de las Américas, 1987, p. 60.
 2. "Esas familias son la gran clase media, la llamada a llenar en no lejano día el mundo, derrotando con sus prácticas virtudes, con el trabajo, con el patriotismo, las mil necias preocupaciones religiosas y sociales, que hoy hacen gemir a la humanidad en un calabozo estrecho y hediondo." Luis A. Martínez, **A la costa**, Bogotá-Quito, Eds. El Conejo-Oveja Negra, 1986. Todas las citas por esta edición.
 3. Martínez está, si cabe el término, tan enamorado de su Luciano, que parece olvidar la dosis de canalla que ha vertido en su creación. Incluso le justifica el olvidar la deshonra de Mariana, en el marco maravilloso de *El Huayco*, como la cosa más natural del mundo, atribuyéndola, ya al influjo del medio ambiente y la familia, ya al de una juventud sana, sin cargas atávicas (pp. 61-62). Pero en esto, el autor es indiscutiblemente tendencioso. No disponemos de material ficcional escrito por ningún conservador de valía de entonces, pero nos figuramos -a partir de la apreciación del apasionamiento que rebosa un texto polémico de Rafael María Arizaga que incluye el

volumen de Universidad Verdad sobre el Centenario de la Revolución Liberal-, que el tono habría sido igual de sectario, si se hubiese dado el caso.

4. Justa preocupación del liberalismo ecuatoriano fue la educación exageradamente teórica de entonces; de allí su empeño en introducir centros de formación técnica. Pero proclamar la necesidad de que todo el mundo tiene que tener un oficio es una moneda de dos caras: por un lado el excesivo tecnicismo deshumaniza, y por otro, hay opciones humanas que no se pueden dejar de lado en ninguna sociedad, y que incluso si no son aptas para lo pragmático, llenan necesidades del hombre de todos los tiempos. Cien años después de los desvelos de Martínez y otros ideólogos liberales, la cuestión sigue en el mismo estado. Por un lado, los tecnólogos intentando acabar con las humanidades, a las que consideran inútiles; por otro, los humanistas, empeñados en defender su inalienable derecho a ocuparse del espíritu, y en medio la educación ecuatoriana, en crisis permanente, pues la solución de eliminar todo aquello que huele a pensamiento puro o la de intentar volverla práctica a base de parches tales como las desventuradas opciones, no son tales. Si la sociedad sufriera un cambio radical, entonces tendrían perfecta cabida en su seno no solo las dos posibilidades que se enuncian sino muchas más; hasta entonces, seguiremos lamentándonos tanto los que vemos los peligros de lo excesivamente técnico y pragmático, cuanto los que con razón censuran los vicios de lo teórico en demasía.
5. Manuel J. Calle en **Carlota** nos presenta a la protagonista como a una buena mujer, casada con un ebrio violento; explicando su prostitución por el determinismo ambiental, pero también por el factor hereditario, conceptos que Zola había tomado casi mecánicamente de las ideas de Claude Bernard. En Martínez no es tan poco elaborada la situación como en Calle, lo que nos pone ante dos talentos diversos y justifica de sobra el que consideremos **A la costa** como novela madre; sin embargo, más allá de los terribles conflictos humanos y familiares que precipitan a Mariana, primero en brazos de Luciano y, luego de la crisis espiritual, en los del padre Justiniano, cuyo antecedente lo hallamos en el cura seductor de Carlota, las ideas naturalistas de Zola están latentes en el libro de Martínez.
6. Quizás lo que más fresco se conserve de **A la costa** sean sus espléndidas descripciones; en especial las de la naturaleza, que no obedecen a estilización alguna, que evocan directamente los

lugares a los que se refiere, y que son característicamente anti-románticas, pues no solo que no siempre están de acuerdo con el estado de ánimo de los personajes, sino que incluso contrastan violentamente con este. Descripciones literarias que concuerdan admirablemente con las imponentes y minuciosas que realizó Martínez en sus paisajes, que están entre los mejores que se pueden admirar en la pintura ecuatoriana de finales del XIX y principios del XX.

La presente edición se terminó de imprimir en abril de 1996, en los talleres gráficos de la Universidad del Azuay, siendo Rector el Dr. Mario Jaramillo Paredes y Director de la Imprenta el Sr. Pedro Cáceres Vásquez.

Tiraje 500 ejemplares