



Universidad de Cuenca

PUCARA

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS Y
CIENCIAS DE LA EDUCACION

1987

Nº 8

UNIVERSIDAD DE CUENCA

P U C A R A

8

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA,
LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Dr. Alejandro Mendoza Orellana
DECANO

Dr. Mario Jaramillo Paredes
DIRECTOR DE LA REVISTA

*Editada por el Departamento de Publicaciones de la
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educa-
ción de la Universidad de Cuenca.*

Casilla No. 1543
Cuenca-Ecuador
Se solicita Canje.

La Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca ha organizado hasta ahora tres Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana que constituyen hitos de gran trascendencia en los estudios que sobre este campo se realizan en el país. Los resultados y ponencias del Tercer Encuentro debieron publicarse a raíz de que concluyó éste. Motivos ajenos a la voluntad de los organizadores hicieron que no pueda concretarse esa aspiración hasta ahora. Sin embargo creemos que el material que hoy se publica y que es parte de las ponencias, constituye un importante aporte a los estudios literarios.

Esperamos que una vez superadas las circunstancias que han dificultado hasta ahora la publicación de PUCARA, podamos seguir en forma regular con la entrega de esta Revista.

Cuenca, Diciembre de 1986

El Director

INDICE

El Ensayo Ecuatoriano Contemporáneo a partir de 1950	
Antonio Sacoto	1
Aurelio Espinosa Pólit, S. I. Crítico Literario	
Raúl Vallejo	22
Introducción a la Obra Lírica de César Dávila Andrade	
Jorge Dávila Andrade	32
Los motivos de lo cotidiano en levantamiento del país con texto, libros y oficios de Julio Pazos B	
Dra. Susana Cordero de Espinosa	73
La Imagen en la Poesía de Jorge Carrera Andrade y el Imaginismo	
Fanny Carrión de Fierro	93
Apendice. Poemas Imaginistas (1908-1918)	
Fanny Carrión de Fierro	106
Perspectivas del Análisis de la Poesía Popular Ecuatoriana	
Julio Pazos Barrera	110
Práctica Artística y Producción Significante en un relato de Eliécer Cárdenas	
María Rosa Crespo de Pozo	122
"Más Allá de las Islas"	
Sara B. Vanegas	
Ana Lucía Serrano	138
Vox Populi	
Alfonso Carrasco Vintimilla	159

Bases para una estética del cine del Subdesarrollo

Carlos Pérez Agustí175

Hacia un Cine Documental en Latinoamerica

Iván Petroff Rojas182

El Barril de Amontillado

Rafael Argudo

Ion Youman190

Análisis del Barril de Amontillado198

EN BUSCA DE NUESTRA IDENTIDAD LITERARIA*
Dr. Efraín Jara Idrovo

**Discurso de apertura del III Encuentro de Literatura Ecuatoriana.*

A la postre, parece que únicamente los escritores somos conscientes de la degradación a que se ha visto condenado el lenguaje, por parte de una sociedad afanosa de enmascararse detrás de él para ocultar sus taras y estigmas. Los escritores y hombres dedicados a trabajar esforzadamente con las palabras, nos negamos a coadyuvar en el empeño de esta sociedad hipócrita, que, con el manipuleo insidioso del lenguaje, pretende velar las monstruosidades provocadas por su propia irresponsabilidad. Por esto, la sociedad farisaica nos odia y nos rechaza. Sabe que nos negamos a la complicidad y quisiera sumirnos en el silencio; más aún, freirnos en aceite, a fin de hacernos purgar la alevosía de obligarla a reconocer y asumir su culpabilidad.

La mala conciencia de la sociedad contemporánea ha pervertido el lenguaje, lo ha empobrecido pavorosamente con miras a estrechar cada vez más los límites del pensamiento. La depauperación del lenguaje tiene una consecuencia inmediata: la reducción del campo de la mente. El pensamiento rico y complejo exige como correlato un discurso preciso en su morfología, flexible y variado en su sintaxis, denso y caudaloso en su vocabulario. De esta manera, el pensamiento alcanza a perfilarse con la plenitud de su intencionalidad significativa y definir la actitud del hablante frente al mundo y a la vida. Pero como la sociedad aspira siniestramente a sumergirnos en la inconsciencia, para homogeneizarnos y dominarnos, desconfía por principio del lenguaje, que es manera radical de mantenernos alertas frente a la realidad, y procura entonces estropear y empobrecer el instrumento comunicativo, con el cual podemos manifestar nuestra disidencia e inconformidad, creándole agudos problemas. Menoscabado el lenguaje, convertido en elemental serie de esquemas comunicativos, aptos sólo para alojar muñones de pensamiento, en verdad, ya no pensamos: repetimos mecánicamente lo que la sociedad quiere que pensemos. Para consumar la pulverización de la individualidad humana y evitar cualquier intento de formulación personal, ha sido preciso someter al lenguaje a la poda concienzuda de los vocablos sospechosos de portar determinada carga temible o disolvente, tales como: sexo, revolución, aborto, suicidio, amor libre; o restringir el alcance significativo de otros, como el caso del término igualdad, limitado a expresar la igualdad teórica ante la ley, dictada para consagrar la desigualdad real; o evaporar el contenido semántico, sustituyéndolo con otro más conveniente a las estimaciones propias de una sociedad en crisis, como es el caso de

llamar imbécil al hombre honrado que desecha la oportunidad favorable para defraudar en grande los dineros del Fisco, o insolente y grosero al hombre que dice la verdad, o, más generalmente, apelar a ciertas muletillas verbales, por ejemplo: implementación, coyuntura, a nivel de, parámetros, etc., encubridoras de una vergonzosa pereza mental y elevadas a categoría de claves de la comunicación por los políticos, tecnócratas, predicadores, periodistas, analistas sociales y otros causantes de la degradación y deslavazamiento del lenguaje.

Contra el parecer común, viciado de prejuicios tontos, los escritores somos individuos sólidamente instalados sobre la realidad, conscientes de nuestra responsabilidad frente a ella. Por supuesto que nos querrían inofensivamente perdidos entre la niebla de los sueños; balbuciendo trémulos ayes de amor o lánguidas endechas ante la melancolía del crepúsculo. Empero, como pisamos con firmeza en el mundo y asumimos con entereza nuestras obligaciones, más bien denunciamos los tumores y lacras infamantes de la sociedad contemporánea y, a la violencia desembosada o encubierta que se quiere ejercitar sobre nosotros, respondemos frontalmente con la indignación y la ferocidad. Los escritores aspiramos a devolverles a las palabras su vivaz vertiente etimológica, su exactitud denotativa, su cabrilleante ambigüedad, su opulencia connotativa y polisémica. Anhelamos restituirle al lenguaje su alto rango de vehículo eficaz para el pensamiento vigoroso, y por vigoroso, profundo y vital.

El lenguaje es la forma primaria de ordenar el universo. Las palabras son portadoras de mundo y de vida; equivalentes de realidad que han ido cargándose de significación, en la medida en que el hombre ha albergado en ellas su experiencia. La palabra "ciego", verbi gratia, proviene del latín *caecus* que significa oscuridad. Ciego es quien vive en la oscuridad: privado de luz, carece de visión. A lo largo del tiempo, esta precisión denotativa ha ido cubriéndose de amplio follaje de adherencias afectivas, que constituyen su riqueza connotativa. Por carecer de vista, el ciego es hombre inhábil, suscitador de lástima y compasión. Incapacitado para el trabajo, si no posee fortuna, está condenado a recurrir a los demás para sobrevivir. Así, la palabra ciego conlleva también el sentido de penuria y mendicidad y, por lo tanto, añade a la significación original la idea de gravosa carga social. Ahora bien, la hipócrita y mendaz sociedad contemporánea, deseosa de desentenderse de todas estas implicaciones lacerantes, decide un buen día dar de baja del uso lingüístico a la palabra ciego y suplirla con un forzado neologismo, "novidente", con lo cual pre-

sime haberse descargado de golpe del complejo de culpa que le aqueja, por haber permitido y permitir la existencia errante y dolorosa de estas criaturas en su seno. Por similar razón, denomina internos a los presidiarios, mal de Venus a la sífilis, minusválidos o discapacitados a los paralíticos y retardados mentales. Los escritores no admitimos esta falacia. Nos empecinamos en llamar al pan pan y al vino, vino. Al hacerlo, recuperamos la riqueza original del lenguaje y nos convertimos en la conciencia acusadora de este mundo y esta sociedad pacatos y absurdos, que deben ser reordenados y reorientados dentro de un marco más justo y humano.

Por supuesto, esta no ha sido en todo tiempo la función del escritor en Hispanoamérica. Más bien lo contrario ha constituido la regla general. Con la imposición de la lengua española, el aborígen fue obligado a ver y a sentir el mundo y la vida a través de nuevas categorías y valores, demasiado abstractos y genéricos para la comprensión de quien había permanecido apegado a lo inmediato y concreto. En consecuencia, en lugar de medio idóneo para la aprehensión directa del contorno, la nueva lengua supuso factor enajenante, factor de alejamiento y extrañeza frente a la propia realidad. El almibarado y succulento ananás, que antes se rendía espontáneo a los labios del nativo, para mitigar su sed, pasó a propiedad del conquistador, quien lo nombró piña, recordando su similitud con las ingentes semillas del pino peninsular; el eugreído y antipático guajolote, proveedor de carne para la alimentación frugal del indio, se instaló apetitoso en la mesa del español con la denominación de pavo, ave a la cual apenas se asemejaba por desplegar en abanico las plumas deslucidas de su cola. Resultaría prolijo y fatigoso puntualizar el número de elementos del ámbito familiar de que el indígena fue despojado para ser transferido al patrimonio del conquistador con nombres españoles a fin de subrayar su dominio. Pero sí deseamos destacar un hecho notorio, y, paradójicamente, inadvertido. Mucho se habla de la extrañeza que el mundo americano ofreció a la visión y a la mente del europeo, y, como contrapartida, la extrañeza del americano frente a lo europeo, pero nada se dice del extrañamiento del americano frente a su mismo mundo a partir de la conquista, en virtud del nuevo sistema lingüístico, cuyos signos le remitían a un referente que se había vuelto distinto y, por lo mismo, distante. Piña y pavo así como: tigre, lagarto, zorra, frijoles, apuntaban hacia realidades desconocidas para el aborígen y exigirían lapso dilatado para consustanciarse con su intención significativa y reinsertarse en su horizonte cotidiano, familiar.

Con el hecho mismo de la conquista empieza el proceso de diferenciación entre el español ibérico y el hispanoamericano. Este se inicia con la nivelación de las divergencias regionales del habla peninsular, a causa de las largas y forzadas esperas en los puertos de embarque y de la coexistencia de gentes provenientes de distintos puntos de España y de estratos sociales heterogéneos, durante las prolongadas travesías y la vida de campamento en América, en las que hubo necesidad de renunciar a las diferencias dialectales, obstaculizadoras de la comunicación eficiente. Precisamente, durante las dilatadas y monótonas travesías por el Atlántico, los expedicionarios se familiarizaron con el vocabulario náutico, algunos de cuyos términos —tales como amarrar, atracar, botar, embarcar, helar, mazmorra, costa, playa, flete, etc.— los adoptaron y adaptaron para designar acciones y objetos propios de tierra, en abierta oposición a los usos lingüísticos de la metrópoli. De la oscilación entre el uso reiterado y profuso de localismos idiomáticos en las regiones españolas y la tendencia unificadora del castellano, convertido en la base de la lengua general que primaría en la Península con el nombre de español, a más de la incorporación de los americanismos léxicos, de las reacomodaciones nominales de los viejos vocablos patrimoniales para denominar realidades inéditas y peregrinas, de la novísima perspectiva desde la que el inmigrante ibérico tentaba la estimativa de los valores individuales y sociales en estas tierras, de todos estos y otros factores más, emergió el español hispanoamericano. Pero el proceso de diferenciación del habla del colono respecto del habla del peninsular, estaba contrapesada por la tendencia unificadora impuesta por el sometimiento al mismo patrón de la lengua escrita en ambas orillas del Atlántico y por el incesante trasiego de nuevos inmigrantes que renovaban la savia idiomática originaria.

La lengua escrita dejó sentir desde muy pronto su hegemonía en América. Contra lo establecido por el parecer común, y fundándose en acarreos documentales sólidos, se afirma que el habla de las primeras generaciones de inmigrantes, muy ceñida a la norma del español escrito, no pecaba por proclividad hacia la vulgarización, sino más bien por prurito de esmero, por tendencia a extremar la cortesía y desechar la expresión coloquial y el uso de indigenismos. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, coincidiendo con el apogeo del Barroco, el prestigio de la lengua escrita moldea la comunicación oral del criollo y del mestizo en ascenso, inclinándola hacia el atildamiento y el preciosismo y convirtiéndola en poderoso motor de diferenciación social. Refiriéndose al pulimento expresivo en la capital del Virreinato de

Nueva España, Bernardo de Balbuena anota en una de las octavas reales de su "Grandeza Mexicana":

Es ciudad de notable polecía
y en donde se habla el español lenguaje
más puro y de mayor cortesanía,
vestido de un bellissimo ropaje
que le da propiedad, gracia, agudeza
en casto, limpio, liso y grave traje.

Desde muy temprano los criollos se declararon más casticistas que los mismos peninsulares. Empero, el español puro y cortesano al que alude Bernardo de Balbuena, correspondía al estrato dominante de los descendientes de los encomenderos su de gentes de la iglesia y las incipientes profesiones liberales. Otra cosa debió acontecer con el habla de la gran masa del común, la de los aborígenes alfabetizados o no, negros esclavos de las minas y estancias y mestizos, pequeños agricultores, comerciantes, artesanos y jornaleros. En todo caso, para unos y otros la lengua no presenta la soltura y espontaneidad del hábito, como en el hablante peninsular, sino la artificiosidad de la máscara detrás de la cual pretende ocultar sus sentimientos de inferioridad el criollo o de la venda traslúcida que impide contemplar directamente su realidad al indígena y al mestizo, al negro y al mulato.

La lengua ha implicado para el hispanoamericano un conflicto y un problema. O se ha enmascarado detrás de ella para ocultar su verdadero pensamiento y emoción; o ha renunciado a la revelación de su experiencia de la realidad por temor a acoger los designativos de esta que, en su opinión, degradarían su expresión. La lengua hablada, por las razones anotadas antes, divirgió desde comienzos de la conquista. La lengua escrita, en cambio, continuó adherida como lapa al paradigma de la lengua escrita peninsular. Los escritores americanos de la Colonia se propusieron demostrar, y en ciertos casos lo consiguieron, que puestos en plan de alabear literariamente el español, eran capaces de competir en condiciones de igualdad con los grandes escritores del Barroco hispánico. Sólo que al pretender emularlos con fidelidad, conforme compete a una mentalidad colonizada, en el caso de los óptimos —digamos en el Inca Garcilaso, Juan Ruiz de Alarcón o Sor Juana Inés de la Cruz—, no pudieron impedir que de las líneas de su escritura se filtrase un colorcillo y un calorcillo inconfundibles, explicitadores de su peculiaridad expresiva y reflejo de su particular visión americana del mundo y de la vida. Salvo estos, y otros pocos casos señeros, la literatura colonial de

Hispanoamérica más que una práctica fundada en la palabra desentrañadora y modificadora de la realidad concreta, ha derivado hacia el ejercicio retórico, temática y formalmente extraño a los menesteres existenciales y sociales del habitante de nuestro continente.

En la Colonia, la imaginación del hombre de letras hispanoamericano, está también mediatizada e impedida de nutrirse de la experiencia de la realidad en torno. La poderosa y sobrecogedora realidad americana con sus cordilleros imponentes, sus llanuras inabarcables, sus selvas devoradoras, sus especies botánicas y zoológicas fabulosas, sus ríos cuyas remotas fuentes se ignora, no asoma siquiera entre los barrotes estrechos de las liras, octavas reales, sonetos y silvas de los poetas de los siglos XVI y XVII. En vez de la naturaleza amenazadora y avasallante nos ofrecen el paisaje garcilasiano de arroyos cristalinos, bosques acogedores y umbrosos, prados con rosas, lirios y jacintos, ovejas que pacen la verde grama cuajada de rocío, en la que gustan humedecer su planta Diana, Flora y Amaltea. Únicamente a finales del S. XVII, con la llegada de la Ilustración y del Neoclasicismo, y todavía entre reminiscencias de la mitología greco-latina, la lírica consiente un primer acercamiento a la realidad americana en la "Oda al Paraná" de Manuel de José Lavardén, en la "Oda a la piña" de Manuel de Zequeira y Arango y en "Las frutas de Cuba" de Manuel Justo de Rubacalva. La lengua poética del neoclasicismo americano, mechada aún de ingredientes barrocos, de cultismos y alusiones mitológicas permite ya el centelleo de innumerables americanismos, librados definitivamente de la odiosa cuarentena por el uso obligado de las comillas.

El rescate de la realidad americana por la palabra encuentra en Don Andrés Bello un parsimonioso propulsor. La medida neoclásica de Bello, medida en la que se instala por temperamento y formación, le reclama enmarcar los designativos de los productos del trópico americano dentro del contexto extremadamente purista y castigado de sus dos grandes silvas. Además, es criterio de Bello el que si bien ideas nuevas exigen voces nuevas, estas, lo mismo que los localismos idiomáticos sólo han de tolerarse-tolerarse, entiéndase bien, no aceptarse-, cuando obtienen patrocinio de "la costumbre uniforme y auténtica de la gente educada". Purista y aristocratizante, Bello no permite los aportes de la lengua popular, y su postura contrasta con la disposición abierta y democrática de su contemporáneo, el mejicano José Joaquín Fernández de Lizardi. En el Capítulo I de su obra capital, "Pe-

riquillo Sarmiento", Fernández de Lizardi pone estas palabras en boca del protagonista: "Ya veréis en mis discursos retazos de erudición y rasgos de elocuencia; y ya veréis seguido un estilo popular mezclado de refranes y paparruchadas del vulgo". Pues bien, esas paparruchadas, esas cosillas insustanciales y desatinadas, el común, el vulgo, el pueblo las hacía valer, por debajo de la literatura culta y desde los inicios de la conquista, a través de la tradición oral, en romances, coplas, villancicos, décimas, cuentos y consejos. En estas composiciones volanderas se entremezclaban el español coloquial con las voces y los giros de las lenguas indígenas y con la sonoridad de las onomatopeyas africanas. No por azar, sino porque en esta época empieza a perfilarse el ascenso de vastos sectores que habían permanecido marginados de la vida pública y se obstinaban en acusar su particularidad, incluso el habla, asistimos a la promoción de la lengua popular gauchesca, plebeyamente ruda, graciosa y subversiva a la dignidad de vehículo para el diálogo teatral en el sainete anónimo, "El amor de la estanciera". Por el boquete abierto por este sainete, el habla del gaucho, enraizada profundamente en la realidad, habrá de remontarse, alcanzar pleno prestigio literario y universalizarse con "Martín Fierro" y "Don Segundo Sombra".

Hoy equivale a darse de narices contra el lugar común, afirmar que la independencia política no significó independencia cultural y lingüística. No acontecía así en las tres décadas posteriores a la independencia. En lucha denodada contra las fuerzas de la inercia, los escritores románticos argentinos, especialmente Sarmiento, se decidieron por la ampliación de las posibilidades expresivas del habla del americano, al margen de las regulaciones de la Real Academia de la Lengua Española, a la que Bello tanto respetaba. A la descolonización política debía acompañar la emancipación cultural y lingüística; sólo esta permitiría la reordenación de la imagen del mundo y la vida, conforme a las exigencias de los nuevos sectores sociales advenidos a la gestión económica y política de los nacientes estados. Bien mirada, la polémica archiconocida entre classicismo y romanticismo, entre el purismo conservador de Bello y el desparpajo progresista de Sarmiento representó la pugna entre servidumbre y libertad. Sarmiento caminaba al unísono con la historia y si bien no prevaleció su prédica emancipadora, encaminada a crear la lengua nacional, sí permitió, cuando menos, el surgimiento de una peculiaridad lingüística rioplatense y alentó el amor por lo propio, por los giros y modismos forjados por la vivaz creatividad del habla popular. "La soberanía del pueblo tiene todo su valor y predominio en el idioma", recalca Sarmiento. Desde luego, Sarmiento no estuvo

solo en este cometido. Echeverría, Estanislao del Campo, Juan María Gutiérrez, Mitre, José Hernández y Mármol, en la teoría y en la práctica, bregaron por liberar el español hispanoamericano del tutelaje del español peninsular. Con el Romanticismo, por primera vez, empieza a emerger la conciencia de la perentoriedad del reclamo por nuestra identidad, y, con ella, por nuestra auténtica expresión.

El nudo de la servidumbre al casticismo empieza a aflojarse definitivamente con el criollismo y el modernismo, tendencias que operan desde distintos supuestos, pero confluyen en idéntica finalidad. Heredero del costumbrismo, el criollismo estrecha la esfera de la realidad nacional del romanticismo, la reduce al ámbito local y brinda acceso al habla del rústico y del habitante humilde de las urbes, cuyo pintoresquismo y gracejo procura subrayar con humor no exento de burla. Si la renovación y acrecentamiento de la lengua es más intuitiva e inadvertida en el criollista, deviene más consciente y elaborada en el modernista. El modernismo explotó al máximo los recursos de potenciación del signifiante: dio a las palabras envolvente musicalidad y suntuosidad colorista; intensificó las posibilidades del fonetismo hasta trocar los signos en pura fluencia melódica, como en aquel verso inolvidable de Darío: "bajo el ala aleve del leve abanico". Y lo que más interesa, internándose por una pista culta y cosmopolita, contrapuesta al criollismo, introdujo en la lengua literaria vocablos franceses y estructuras galicadas, requerido por expresar nuevas sensaciones y estados de ánimo. Pero al exotismo y preciosismo de la primera etapa, sujeta a procuraduría del parnasianismo y simbolismo francés, el modernismo añade una contribución más importante, a partir de la segunda fase inaugurada por el propio Darío con "Cantos de vida y esperanza" y continuada ejemplarmente por Lugones en "Odas seculares", a saber: el ingreso franco de las realidades americanas y, con ella, de un copioso léxico de filiación terrígena definidor de nuestro contorno e idiosincracia. Con esto, el modernismo consigue la renovación de la sensibilidad y la lengua americana, toma posición frente a su realidad y asume conciencia de su sincronización temporal con el mundo de su época. A partir del modernismo, el escritor adquiere la persuasión de que los modelos foráneos pueden asimilarse y convertirse en sustancia propia, reveladora de la originalidad alcanzada y, como tal, susceptible de irradiarse con forma de influencia sobre otras literaturas. Todavía imita, es verdad, pero también empieza a ser imitado: inobjetable prueba de que, por fin, comienza a perfilarse su expresión

genuina.

En el S. XX la ampliación y renovación del español hispanoamericano continúa y se consolida gracias a una doble vertiente: el indigenismo y el vanguardismo. La novela social hispanoamericana traslada a sus páginas el habla del indio y del negro, del campesino, del minero, del explotador del caucho, del arriero, etc., aunque sometiéndola a cierta estilización para aderezarla estéticamente. Mas existe en la novela social algo decididamente extraño: un doble nivel expresivo, el del narrador o de algún personaje blanco identificado con el autor y el de los personajes populares, sobre cuyo hablar se hace motivo de fisga o censura o parodia. ¿Hemos de interpretar esto como señal inequívoca de que los personajes son vistos por el escritor únicamente desde fuera y como incurriendo en violentación de la norma del español culto? Sin embargo, aparte de estas contradicciones el realismo, urgido por reflejar especularmente el ambiente rural, echó mano de la inagotable cantera dialectal y el fraseo popular. Acercó, así, la lengua popular y la culta, procurando borrar la línea divisoria que se esfumaría totalmente cuando se consustanciaron la lengua del autor y la de los personajes, como sucede más tarde en "Los ríos profundos" de José Mará Arguedas, "Los hombres del maíz" de Miguel Angel Asturias" o "En el hijo del hombre" de Roa Bastos. La vanguardia, a su vez, en un primer momento, renovó el español hispanoamericano con la admisión gozosa e irreflexiva de una avalancha de neologismos, provenientes del mundo de la técnica y del deporte, como en el caso de Huidobro. La ruptura violenta de la tradición, la irrupción contra lo establecido, supuestos básicos del vanguardismo, permitieron la adopción de un vocabulario repelido por antipoético, lindante en ocasiones con lo soez y grotesco y el descoyuntamiento de la sintaxis, patentes en la obra de César Vallejo, Pablo de Rokha y Neruda. La negación del tajante deslinde de los géneros literarios, la desaparición de las diferencias entre prosa y verso, la liquidación de las formas orgánicas de la estrofa, la instauración del versolibrismo, el trasiego de la lengua coloquial de labios del pueblo al espacio literario, no son en Hispanoamérica sino manifestaciones de la dependencia, de la apetencia de libertad expresiva, iniciada con el modernismo y radicalizada con la reactivación de la vanguardia desde la década del sesenta.

Es preciso recalcar que la negación de la tradición no desemboca en el nihilismo y en el caos. Es cierto que los escritores hispanoamericanos se hallan abocados, a lo largo del continente, a la tarea de golpear, tundir, tajar, machacar, pulverizar el lenguaje. A casi cinco siglos de haberla usado, se siente dentro de la lengua

traída por los conquistadores igual que dentro de una camisa de fuerza. Por eso se desvela para amoldarla a sus urgencias expresivas apelando a la violencia contra el idioma, al amparo de las lecciones de los movimientos europeos de vanguardia, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, por ejemplo. Pero particularmente, el escritor hispanoamericano ansía acercar su lengua literaria a la lengua del pueblo, del cual se ha erigido en portavoz. No se entienda esto como una recaída en el fanatismo del compromiso político, ni como reincidencia en la vieja falacia de intentar escribir como se habla. La literaturidad reside en la especial disposición y tensión de los signos lingüísticos con miras a intensificar su capacidad expresiva y estética y así transmutar el mensaje verbal en obra artística. No se trata, por lo mismo, de trasladar literalmente el habla coloquial y conversacional del pueblo, sino de moldear : y tensar : , a fin de metamorfosearlas en discurso literario. Por haber entendido de este modo el propósito del escritor, Julio Cortázar apunta acertadamente: "Hace años que estoy convencido de que una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina de ficción es el falso lenguaje literario (sea realista y aún neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en la Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses del lenguaje de la calle o de la casa" no de otro modo lo han entendido también Juan Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.

Y aquí surge algo curioso y desconcertante. Puesto en plan de cegar la grieta entre la lengua coloquial y conversacional y la literaria, el escritor hispanoamericano se encuentra en un callejón sin salida. El patriciado sobreviviente y la alta burguesía cultivada disculpan la presencia de la lengua popular en la obra lírica, narrativa o dramática y hasta encuentran motivo de fruición en ella, cuando se la ha convocado para dar salida paródica al pensamiento y a la emoción de las gentes sencillas, para otorgar color y pintoresquismo a los ambientes o denunciar el carácter rural o marginal de los personajes. Pero que a lo largo de toda una obra, el lenguaje vulgar y plebeyo se enseñoree con sus deformaciones fonéticas, sus idiotismos, sus elipsis violentas, sus hipóboles desmesuradas, su procacidad regocijada, su ingeniosa ambigüedad, resulta insufrible para el afinamiento de su

sensibilidad. El grueso de la clase media, en cambio, ganada por los mass-media y la cultura de masas, una anticultura que no la problematiza ni enriquece, por cuanto no hace sino restituirla, magnificadas insidiosamente, sus propias apetencias, desdeña la supuesta vulgaridad de esa "lengua de la calle o de la casa" de Cortázar, que la devuelve a su realidad ordinaria, opaca y frustrante. Las clases populares, por último, se niegan a recoger el mensaje literario plasmado en su misma lengua, porque, en parte, tienen la impresión de que alguien quiere tomarlas del pelo, forzándolas a reconocerse caricaturizadas en su propia oralidad; y, en parte, porque muchos de los libros de primeras letras y canciones que cantan incluyen textos de poetas tradicionales, románticos y modernistas en particular, que le han permitido forjarse, aunque no sea sino muy difusamente, un modelo de lengua literaria artificiosa y refinada. Un campesino o artesano nuestro, que canta entre las brumas del alcohol un pasillo con letra de Medardo Angel Silva o Ernesto Noboa Caamaño, jamás reconocerá como literatura un antipoema de Nicanor Parra, un poema conversacional de Ernesto Cardenal o un cuento de Rulfo. . . y aun arremeterá contra nosotros, si nos empeñamos en convencerlo de tal cosa. La negativa del gran público, nos presiona a plantearnos la cuestión cardinal de si tiene valor el rescate de la lengua popular, como material básico sobre el cual el escritor ha de fundar su práctica literaria, movido por el ansia de llegarse a sectores cada vez más amplios para incorporarlos a la verdadera cultura, esa que torna consciente al hombre de sus problemas y limitaciones, le insta a mejorar el mundo y la vida y le ayuda a un más cabal cumplimiento de su destino. ¿La impaciencia característica de la vanguardia, constriñe al escritor a desesperar prematuramente de su tentativa de borrar los límites entre lengua literaria y lengua coloquial y conversacional? Queda todavía un expediente para que al escritor hispanoamericano no se le agrie del todo la menestra. Después de algunas décadas de experimentalismo desahogado, parece acercarse el momento de la síntesis. El ascenso de Latinoamérica al concierto mundial, en el que ya es una presencia inobjetable, en virtud de la Revolución Cubana, el experimento democrático del Chile de Allende y la solidaridad frente a la deuda externa, que amenaza quebrar el espinazo de la economía del planeta, se acompaña del imperio de su literatura. Los escritores europeos y norteamericanos no se recatan de reconocer su tributo a la obra de Borges, Octavio Paz o García Márquez. ¿A qué obedece tal prestigio, lindante con la hegemonía? Estimamos que a la síntesis operada en la segunda mitad del S.XX. Síntesis de las contradicciones entre

las que se ha encontrado desgarrado el escritor hispanoamericano: síntesis de instinto y razón, de localismo y universalismo, de espontaneidad y pulimento, de compromiso social y ensimismamiento estetizante, de refinamiento y bastedad, de tradición y vanguardia, de uso desaprensivo de la lengua oral hasta el parloteo y el cantinflismo y exagerado esmero idiomático de la lengua literaria de un Montalvo o Alejo Carpentier. Por mucho empecinarnos en repetir mecánicamente la cantilena de la búsqueda de nuestra identidad y expresión, no hemos reparado en su hallazgo. Prueba de ello es la legión de poetas, narradores y ensayistas de proyección universal. Fusionando esos elementos contrarios, que en el hispanoamericano no son antinómicos sino complementarios, y consagrando el lenguaje como centro de su atención, el escritor, sin renunciar a la preocupación social, ha focalizado su interés en el proceso y los mecanismos de la creación, en los problemas de la forma, "concebida como inseparable del contenido, porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma". Parece que este es el único expediente para que nuestra realidad, nuestros desvelos y nuestro lenguaje se empujen hasta la codiciada universalidad.

Se admite, aunque sea a regañadientes, que la obra literaria es primordialmente un hecho de lengua. Dilatando más y más sus círculos, al modo de las ondas a partir del punto en que el agua fue herida por el guijarro, el español peninsular se ha modificado y enriquecido en la medida en que hemos ido apropiándonos de nuestro contorno y transformándolo de acuerdo con nuestros anhelos y necesidades. En el acogimiento de las palabras indígenas, en el acrecentamiento de las voces dialectales, en las modificaciones fonéticas por acción de las lenguas aborígenes de sustrato, en la remodelación morfológica, en el hibridismo de la composición nominal, en la flexibilización de los esquemas sintácticos, etc., el sistema del español no se ha alterado, simplemente ha derivado hacia variantes del mismo, al relacionarse con universos concretos a los cuales ha tenido que acomodarse para expresarlos con autenticidad. Acierta en la diana del blanco Mariano Morínigo, cuando discurre así: "ambas lenguas, la peninsular y la americana, son sólo matices del mismo sistema, pero matices que revelan experiencias distintas y autónomas". Fueron escrúpulos injustificados los de Bello y Rufino Cuervo, cuando presumieron que el enriquecimiento dialectal y la búsqueda de una plausible libertad expresiva, atentarian contra la unidad del español en Hispanoamérica. Sin violentar los hechos, resulta factible sorprender la homología entre la similitud de proble-

mas, conflictos, peligros y desvelos de los países hispanoamericanos y la integridad del sistema de la lengua. Mientras nos unan estos lazos, la unidad del español en América se mantendrá incólume.

La antigua camisa de fuerza del español va tornándose cómodo traje de diario. Ahora nos movemos por las terrazas de la lengua con seguridad y desembozo. Hemos trocado la lengua en instrumento de apropiación y transformación de nuestro mundo inmediato. Con ella, los escritores convertidos en conciencia crítica insobornable de la sociedad, denunciemos sus excesos y desvíos. Cambiados de siervos en dueños de la lengua, con ella expresamos, batallando contra la injusticia, la confianza en nuestro destino. Para reflexionar sobre estas y otras cuestiones capitales nos hemos congregado los escritores ecuatorianos en Cuenca por tercera vez. Que la tolerancia y la lucidez sean con nosotros.

Cuenca, noviembre 12 de 1984

EL ENSAYO ECUATORIANO CONTEMPORANEO A PARTIR DE 1950

Antonio Sacoto.

Hemos claramente constatado que el ensayo hispanoamericano actual en general es un continuo cuestionamiento histórico, cultural, "del ser", etc., y como estas páginas pertenecen también al ensayo, empecemos cuestionando, ¿y el ensayo ecuatoriano?, ¿quiénes son los ensayistas?, ¿los pensadores?, ¿los intérpretes? No sería del caso empezar por justificar la falta de material de consulta para este estudio; la verdad es que tanto el ensayo *per se* como la crítica sobre el ensayo en Ecuador, andan muy descuidados, casi inexplorados; en consecuencia, cualquier juicio corre el riesgo del equívoco, pero tiene la virtud de ser pionero.

A partir de 1950, en crítica sobre el ensayo encontramos "El ensayo en la literatura ecuatoriana actual" (julio-agosto 1957, Cuadernos Americanos); "El ensayo y la crítica literaria ecuatoriana en la segunda mitad del Siglo XX" (enero-abril 1979, Cultura), y, por lo que parece, nada más. Con *sindéresis* anotó Pareja Díez Canseco, en el primero de los dos estudios mencionados, "Si hacemos la indispensable excepción de Juan Montalvo, maestro y creador del género en el Ecuador, no ha sido nuestro país pródigo en ensayistas. No sabría el autor decir exactamente por qué . . . No es que solamente nuestro país no ha sido pródigo en ensayistas, como decía hace un momento. Tampoco lo es ahora." 1.

Alfonso Carrasco también anota en su ensayo, el segundo, que éste "es simplemente un punto de partida para una discusión y un intento de sistematizar un "corpus" hasta ahora prácticamente inexplorado" 2. Hernán Rodríguez Castelo nos dice que "la prosa contemporánea (ecuatoriana) tiene una deuda por saldar". 3

Una revisión de las revistas literarias ecuatorianas indicarán que no hay un sólo estudio sobre este género *per se*. No se confunda: sí hay ensayos; es más, casi todos los estudios son ensayos, pero no hay estudios particulares sobre "el ensayo". De ahí la necesidad de ocuparnos de este género que a las claras anda bastante preterido, olvidado e ignorado.

Con estas advertencias, podemos seguir el cuestionamiento

de acuerdo a la clasificación que hiciéramos para el ensayo hispanoamericano.

1. Cuestionamiento o revaloración de hombres, obras, significados.

En esta categoría se encuentra el libro de Agustín Cueva *Entre la ira y la esperanza* (1976) revisando algunas obras clásicas a la luz de nuevos conceptos, actitudes, ideologías y métodos donde se someten a la crítica, no sólo la obra literaria, sino sus estructuras o categorías englobantes. Es así como señala que: "En el momento en que Mera escribe *Cumandá*, la conciencia feudal se siente culpable y quiere, según el esquema católico, reconciliarse consigo misma y con el mundo de la manera que le es peculiar: alejándose de la realidad, alienándose" 4. Su análisis termina lapidariamente con los juicios siguientes: "En *Cumandá* hay, en el fondo, un *mea culpa* tardío y sin respuesta. . . *Cumandá* constituye, como sumariamente hemos visto, un documento privilegiado para la mejor comprensión del itinerario de la conciencia feudal ecuatoriana" 5

Sobre *Egloba trágica* anota "los elementos de juicio que nos han llevado a afirmar el carácter decadente de la novela. Las razones por las cuales se la ha atribuido conciencia de una clase, estimando que el autor es intérprete de la manera de pensar y sentir de determinado grupo social en una época dada". 6 Llega a la conclusión de que esta novela es un "desastre literario".

Es de valor sus apreciaciones, sobre literatura, arte y culturas coloniales; su acercamiento a la generación del 30, principalmente a la obra indigenista; a Montalvo.

2. Cuestionamiento histórico.

Gabriel Cevallos García, gran humanista y logrado esteticista; a través de su múltiple obra literaria, crítica y principalmente histórica, ejerce un verdadero liderazgo en la intelectualidad cuencana de las décadas del 50 y el 60. "Confiere un nuevo empaque filosófico a la historiografía nacional" 7. Su libro sobre historia es un aporte en ese género, pero el que entraña muy dentro de este apartado del ensayo es *América: teoría de su descubrimiento* (1975). Su pensamiento si bien lúcido y erudito no compagina con el más contemporáneo en su apreciación

del descubrimiento, conquista, colonia, Las Casas. Su pensamiento está más cerca de Mariano Picón Salas pero muy distante de Germán Arciniegas y en general de los que escriben del 70 al presente. Por citar un ejemplo, su visión del descubrimiento (p. 8) contrasta diametralmente con G. Arciniegas (p.33) *Biografía del Caribe* Cevallos llama poeta a Colón mientras Retamar lo encuentra entre los primeros explotadores porque él (Colón) "desea obtener oro para los reyes; también sufragar los gastos de las expediciones. Y ensaya vender indios, como esclavos..." Igual piensa Antonio Carreño en "Una guerra sine dolo et fraude; El Padre Las Casas y la lucha por la dignidad del indio" 8. o Eduardo Galeano "Tres años después del descubrimiento, Colón dirigió en persona la campaña militar contra los indígenas de la Dominicana" 9

Su ataque a Las Casas de "unilateral y arbitrario, falto de respeto al criterio de los demás y dogmático" (175) nos recuerda el último libro de Don Ramón Menéndez Pidal, *El Padre Las Casas: su doble personalidad*, y no al obispo de Chiapas con la visión redentora que de él hicieran Bolívar, Martí, Silvio Zavala, Monteforte Toledo et al.

El que no concurremos en algunas apreciaciones de la historia, hombres y la cultura no nos ciega para dejar de ver en él un claro humanista y un hombre íntegro dedicado a la cultura.

Atahualpa de Benjamín Carrión es en palabras de Pareja "el más hermoso y bien realizado ensayo sobre los orígenes de nuestra patria". 10 Libro fascinante, escrito con amor y admiración al incario y toda su estructura componente.

Clásicos Ariel publica *La tierra de cristal oscurecida* (s. f.) aproximadamente en 1970 de Anastasio Viteri (1912). Es prosa épica sobre los acontecimientos históricos de la Patria con un trasfondo lírico del paisaje nacional. Los capítulos sobre Duchicela, monarca de la paz y Epiclachima pertenecen a la galería de la *Ilíada* indígena.

Miguel Roca Osorio escribe un ensayo histórico *El fin del Tahuantinsuyo* (1978).

3. Cuestionamiento económico, político, ideológico.

En este apartado tenemos algunos estudios que bordean el ensayo ya por el acercamiento temático ya por el estilo o porque definitivamente el tratamiento de su disciplina es subjetivo. Lo admirable en estos escritores es que sin adulterar la disciplina bajo cuyas égidas se escribió el libro, el tratamiento del material es libre y armonioso, flexible y con afán estilístico.

En esta gama encontramos El proceso de dominación política en el Ecuador (1971) de Agustín Cueva; El yugo feudal y El festín del petróleo de Jaime Galarza; El poder político en el Ecuador (1977) de Oswaldo Hurtado, Grietas de la dominación de Patricio Moncayo.

"El proceso de dominación política en el Ecuador" (mención honorífica Casa de las Américas) es "prosa fácil y penetrante para el análisis político" dice Hernán Rodríguez Castelo.

No son los datos estadísticos sino el adosamiento subjetivo, en otras palabras, el autor sumergido en el material que estudia, analiza y participa y deja en claro su visión de cómo son las cosas o cómo él las cree que son:

"El gobierno (1939) clausuró universidades y colegios y persiguió al Sindicato Nacional de Educadores. Apoyó, en cambio, la formación de un sindicato de educadores católicos, acto que revelaba como la burguesía, a estas alturas de nuestra historia, ya no consideraba peligroso el robustecimiento del clericalismo, sino mas bien veía en ello un medio de reforzar su dominación" 12

El gobierno militar abandonó el gobierno el 29 de marzo (1966). . . entre otras 'reformas', habían llevado a cabo la de renunciar secretamente a nuestra soberanía sobre las doscientas millas marítimas, "en favor del imperialismo".

Jaime Galarza es autor de El festín del petróleo, vigoroso alegato contra los usufructuarios de la política petrolera, de sus contratos y prebendas, de sus coimas y en donde aparecen "a millar el surgir" los flamantes militares convertidos en hombres de negocio, los frontman de las compañías extranjeras. Libro polémico, informativo, logrado en su denuncia, escrito en un

estilo ligero, preciso, a veces, áspero, sin preocupación ornamental, pero donde la voz hosca e inconfundible del autor con gran sorna está presente en cada línea.

El yugo feudal (1975) pertenece a la sociología pero por lo que hemos anotado ya en referencia a estas obras y por la amplitud y libertad con la que trata el tema, "cabalga-- para usar la terminología de Nuñez-- en el límite impreciso del ensayo" ¹⁴

Ejemplos

"A qué se debe ésto? ¿A falta de voluntad y de espíritu de empresa de los ecuatorianos? Voluntad nunca faltó a nuestro pueblo, de tradición emprendedora y, además, atenaceado por el hambre y la decisión de sobrevivir. . . . Digamos por fin, que hay leyes que favorecen excepcionalmente a determinadas instituciones, para que éstas acrecienten el problema del latifundio so pretexto de obtener rentas 'para servir a la patria'. Así, al Ministerio de Defensa van a parar todas las propiedades que no tienen sucesores. Pero si el Estado ecuatoriano es un latifuendista de tanto volúmen, hay quien supera en este terreno al estado: Nuestra Santa Madre Iglesia". ¹⁵

El poder político en el Ecuador de Oswaldo Hurtado, obra traducida a otros idiomas, es clásica ya en su género. Pero difícil sería separar al autor de su obra: autor y obra están aun lado y la visión política del tema tratado es clara en el autor, y la participación es también clara y precisa, y sus simpatías son también claras y afirmativas. La visión del escritor no puede ser más determinadamente objetiva. El manejo del lenguaje es logrado; el estilo sencillo, conciso prolijo.

"Esta renovación ideológica de la Iglesia origina un sistema de valores absolutamente diferente del que prevaleció en la sociedad dominada por la hacienda. En la medida en que abandona su tradicional actitud contemplativa concentrada casi exclusivamente en lo espiritual y en la vida venidera, en que critica el fatalismo que hacía descansar la solución de todos los problemas en la voluntad de Dios, en que reconoce el valor del trabajo, de la vida presente, de los bienes temporales y la capacidad de los hombres para cambiar su situa-

ción de pobreza o de explotación que de ninguna manera es 'querida por Dios' se coloca en una posición favorable a los cambios e innovaciones." 16

Las citas de estos libros no son con propósito de sacar a la luz el pensamiento de los autores--para ello sería necesario un estudio particular sobre cada uno de ellos-- sino justificar el porque ellos se incluyen en el campo ensayístico.

En esta línea del ensayo se encuentran también *Grietas de la dominación* y artículos publicados en revistas de Patricio Moncayo.

Ultimamente se han publicado colecciones de estudios político-sociológicos en forma de libro, pero algunos de los cuales caen mas bien dentro del ensayo por su ágil y rápida presentación del tema y su participación: *política y sociedad* (1980), *Ecuador en las urnas* (1984).

4. Cuestionamiento del "ser".

Las radiografías o el afán de vernos por dentro, el único intento de penetrar en el ser ecuatoriano, en este caso, el mon-tuvio, es la obra de ese título de José de la Cuadra, publicada en 1937, anterior al periodo que estudiamos; igual sucede con *Ecuador: drama y paradoja*, 1948, de Leopoldo Benítez Vinuesa.

Siguiendo más o menos el lineamiento de Eduardo Galeno, pero con un estilo propio, con gran dominio del tema, y con riqueza expresiva y expositiva, Pablo Estrella nos entrega *Entre el pillaje del oro y el espejismo del petróleo* (1977). Como ejemplo de lo dicho, véase lo siguiente: (más parece un pasaje narrativo omnisciente que un tratado sociológico):

"Indios y negros, unidos bajo un solo yugo y bajo una misma opresión, serán un dolor extendido por América, un coágulo vivo sobre el que los cascotes de los caballos, el látigo del capataz, la ambición de los poderosos levantarán un castillo de naipes sobre cimientos de oro y plata. Los horrores del trabajo, los refinados métodos de explotación de la mano de obra, gritan aún con una garganta de mil bocas desde los más recónditos y perdidos lugares del Nuevo Mundo y una

fuerza telúrica incontenible vuelve a conocer en las manos de Tupac Amaru la bandera de la liberación. Cristobal Colón . . . se sienta a meditar . . . Se atropellan en su mente las imágenes confundidas . . . sueña también . . . piensa, medita, recuerda también . . . ". 17

Su radiografía no es psicológica u ontológica, sino socio-económica: "pretende (estudiar) revisar críticamente el proceso histórico ecuatoriano, mediante el estudio de las diferentes formaciones económico-sociales que se han sucedido en el país. . ."

5.- Cuestionamiento del pensamiento indianista, indigenista: polémicas en torno al indigenismo.

La obra de Pio Jaramillo, incluyendo su libro maestro y señero en el género, *El indio ecuatoriano* es anterior a este período. Gran parte de la obra de Gonzalo Rubio es anterior a 1950: *Nuestros indios* (1947), *El indio en el Ecuador* (1949), pero *Aculturaciones de los indígenas de los Andes* (1953) y *Promociones indígenas* (1957) corresponden a este período. Los dos son estudios sociológicos, el primero estrictamente sobre el Ecuador, el segundo sobre México, Bolivia, Perú y Ecuador.

El indio como personaje o como tema en la literatura ecuatoriana ha sido objeto de múltiples estudios: Theodore Sackett, *El arte de la novelística de Jorge Icaza* (1974) estudia principalmente las técnicas novelísticas y el "realismo icaciano"; Manolo Corrales Pascual, *Jorge Icaza: frontera del relato indigenista* (1974) somete las novelas del narrador ecuatoriano al análisis estructuralista; Antonio Sacoto, *The Indian in the Ecuatorian Novel* (1967), se acerca extrínseca e intrínsecamente al autor y su obra, estudiando principalmente a Juan León Mera, Jorge Icaza, y los de la generación del treinta; Enrique Ojeda, *Cuatro Obras de Jorge Icaza* (1961), Agustín Cueva, *Jorge Icaza*, (1968); y aunque nuestro propósito no ha sido mencionar artículos por los numerosos, no se puede prescindir de "En pos de la historicidad perdida" de Agustín Cueva que vuelve sobre lo medular del

tema.

6. El escritor y la obra literaria.

No disponemos mayormente de material sobre este tema; conocemos el ensayo de Iván Carvajen publicado en Bufanda del Sol, el de Fernando Tinajero: "Sobre leyes, espadas y poetas", pero nada más.

7. Los preocupados por definir la cultura, la literatura, la historia.

Benjamín Carrión es la figura más prominente en este campo en el Ecuador. Su visión sobre su país, sobre América en general, sigue las líneas de los grandes intérpretes de nuestra cultura, de nuestra historia, de nuestra realidad y de nuestra inquietud por el futuro. El pensador Bolívar un tanto opacado por el gran estadista y el gran guerrero, héroe de mil batallas, es el primero en trazar las verdaderas líneas del americanismo nuestro. Martí lo da brillo y forma y lo expone apoteósicamente en sus ensayos. González Prada, Vasconcelos, Alfonso Reyes, Mariátegui, por mencionar unos nombres, se adhieren a ese americanismo; en el Ecuador, sin lugar a duda Benjamín Carrión es el que mejor representa esta trayectoria: con él aprendimos a amar la historia de nuestro pueblo; con él nos sentimos hermanados a Atahualpa, con él estudiamos los santos del espíritu: Gabriela Mistral, pero principalmente José Carlos Mariátegui; con él sentimos el dolor de la raza india postergada y explotada; con él despertamos nuestra simpatía por el apostólico y profético Las Casas. Y todo esto es lo que hace que su pensamiento sea más americanista, más universal, y ante a tono con el resto de Hispanoamérica. Es más, su pensamiento tiene vigencia hoy como ayer. Así lo habrán visto los mejicanos que le otorgaron la presea Benito Juárez.

En su obra crítica, en sus múltiples prólogos, en sus ensayos, sienta las bases para el estudio de la cultura y la literatura ecuatoriana. Estudios posteriores sin lugar a duda han superado su metodología, pero en lo medular sus juicios siguen vigentes sea para aceptarlos, meditarlos o refutarlos, como nos indican los estudios de Hernán Rodríguez Castelo, Jorge Enrique Adoum, Michael Handelsman, Fernando Tinajero; Benjamín Carrión; el

hombre y el escritor, El libro de los prólogos, "Sobre leyes, espadas y poetas" y otros.

Erika Silva acertadamente nos da algunas pautas de la importancia de Benjamín Carrión en el desarrollo de la cultura ecuatoriana en "En torno al surgimiento de la cultura nacional", FLASCO, Mejico, 1980, Cap. III, parte III.

Edmundo Ribadeneira en "Benjamín Carrión y los recuerdos" en Homenaje a Benjamín Carrión, 1981, nos dice: "Fue Benjamín Carrión quien nos puso en la perspectiva clara y precisa de nuestro destino nacional". Otras obras además de las mencionadas de Benjamín Carrión son:

América dada al diablo (póstuma) (1981)
El cuento de la patria (1967)
Nuevas cartas al Ecuador (1960)
El nuevo relato ecuatoriano (1950)

Mencionamos también que así como se elogia, se tiende a disminuir la obra y el aporte de Carrión; incluso se habla del parricidio. Por ejemplo, Tinajero cuestiona el optimismo de Carrión cuando proclama que el Ecuador nunca podría ser una potencia económica ni bélica dada su extensión, pero sí podría ser un baluarte cultural. Tinajero, en el artículo que hemos mencionado, nos dice "No puede el Ecuador, ser una gran patria de la cultura mientras la mitad de su población sea analfabeta y la otra mitad se muera de hambre".

Handelsman acaba de publicar un artículo sólido y muy elogiioso sobre Carrión en Cuadernos Americanos de Méjico.

Entre la ira y la esperanza (1976) de Agustín Cueva es el ejemplo más nítido en el ensayo ecuatoriano del cuestionamiento cultural, literario, histórico, etc. Cueva recorre las aristas culturales buscando darles una dimensión más amplia dentro del contexto, además del histórico-literario, el sociológico y/o político-ideológico.

Es verdaderamente remozador y vigorizador leer estas páginas más que apasionadas, polémicas. Agustín Cueva con gran acervo cultural, con una metodología rigurosa, y una visión

sin reparos y vacilaciones acomete en su tarea de revalorar la literatura y cultura ecuatorianas. Sus juicios levantaron polvo que aún no se asienta, pero la vigencia de su obra dentro y fuera del Ecuador es testimonio de su valor. Su estilo incisivo, lapidario y lleno de ironía se aviene al tratamiento del tema. En esta vertiente, él es autor además de *La literatura ecuatoriana* (1968), libro de apenas 68 páginas pequeñas, pero valioso; igual que Jorge Icaza que señala las claves para el estudio del gran novelista ecuatoriano.

Galo René Pérez en *Pensamiento y literatura del Ecuador* (1972) (crítica y antología) nos ofrece uno de los libros más idóneos y completos en su disciplina. Cuidadoso de su estilo va hilvanando la historia literaria de nuestro país, aunque a veces se cometen errores garrafales como el de dejarlo fuera de este estudio a Benjamín Carrión, indicativo del poco valor que se da al ensayo ecuatoriano como género. Sobre este aspecto, en realidad se citan sólo tres ensayistas del siglo XX: Gonzalo Zaldumbide, Augusto Arias y Darío Moreira.

Galo René Pérez es un estudioso de las letras hispanoamericanas como lo demuestran sus estudios *Cinco rostros de la poesía* y *La novela hispanoamericana*, además de *Tornaviajes con las impresiones del viajero*.

8. La crítica literaria.

La crítica literaria ecuatoriana a partir de 1950 se encamina con seriedad, disciplina y metodología. El elogio hiperbólico y el insulto innecesario fenecieron hace algún tiempo y si queda alguna pluma, ésta es ignorada. Es decir, hay idoneidad crítica. Hay diferentes escuelas críticas, no hay ni mejor ni peor, lo que si hay son críticos mejores y peores. Sin embargo, cualquiera que sea la escuela literaria del crítico¹⁸, en nuestro país, el Ecuador, hay "un verdadero festín de razones para que los escritores sean insumisos, inconformes y rebeldes: palacios de injusticia donde la verdad es un testigo falso, la dignidad es vileza y el soborno es el bozal del juez; castillos de hipocrecía. . . todo ello llevándonos a la conclusión que la realidad está mal hecha"¹⁹; es decir no podemos prescindir de "la estructura englobante" como diría Lucien Goldman. Para la exposición de la crítica literaria, hacemos la siguiente clasificación:

1. General

2. Sobre determinados autores

- 3. Géneros: 3.1. Novela
- 3.2. Poesía
- 3.3. Teatro
- 3.4. Ensayo
- 3.5. Periodismo

4. Varios

1. General

La Historia de la literatura ecuatoriana de Isaac Barrera es la más completa en su género; se publicó en 1944. Sin embargo, sigue siendo esta obra de consulta obligatoria principalmente en lo que va hasta la generación del '30.

Panorama de la literatura ecuatoriana (1936) de Augusto Arias.

Pensamiento y literatura del Ecuador de Galo René Pérez (1972) es historia crítica y antología. Obra madura, de mucho trabajo y meditación, donde el autor conjuga con éxito su saber de nuestra cultura y literatura. Sin embargo, nos llama la atención que en las apreciaciones de dicha obra no haya fuentes de consulta y tampoco--como la disciplina exige-- se dé una bibliografía. Sea de ello lo que fuera y a pesar de las omisiones ya anotadas, la obra es valiosa y de consulta indispensable.

Hernán Rodríguez Castelo merece un aparte en la crítica ecuatoriana. El volumen 100 de la Biblioteca de Autores Ecuatorianos publica **Literatura Ecuatoriana** que confirma la idoneidad y serenidad críticas del estudioso de nuestras letras. Este volumen cubre los siglos XVI y XVII (también carece de bibliografía).

No sabemos si se publicaron o no los otros volúmenes; lo que sí conocemos son los estudios prólogos de esta colección que a pesar del reducido espacio tienen juicios certeros. Así los siguientes: "La historia del reino de Quito, obra maestra de narrativa", "José de la Cuadra, evolución de su arte narrativo", "Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes, alarde de estilista y empeño

por imitar lo inimitable", "Don Goyo. . La generación romántica . . . Juan León Mera . . . El éxodo de Yangana" y muchos otros más.

Su *Literatura ecuatoriana* (1830-1980) publicada en 1980 es libro ligero, a veces apasionado, quizá demasiado apasionado en sus juicios sobre algunos autores contemporáneos. Sin embargo, es obra de consulta rápida y valiosa como es el caso en el que se refiere a la prosa actual en las páginas 157-8 y que sirven de guía.

Su *Literatura en la audiencia de Quito Siglo XVII* (1980) es sin duda lo más amplio y profundo que se ha escrito en cuanto al período colonial. Esta obra confirma una vez más la seriedad, disciplina, metodología y saber del crítico.

El Banco Central del Ecuador ha tenido el acierto de publicar una serie de obras ensayísticas sobre algunos clásicos de nuestra literatura y cultura. Dichas obras vienen precedidas de extensos y bien documentados prólogos, citamos como ejemplos los siguientes:

Pensamiento romántico ecuatoriano (1980) Prol. Rodolfo Agolia

Pensamiento sociológico (1981) Prol. Rafael Quintero

Psicología y sociología del pueblo ecuatoriano (1979) Prol. Andrés Roig.

El pensamiento filosófico social (1979) Prol. Hernán Malo.

Hay muchos otros libros publicados por el Banco Central en la colección "Pendonerros" Todos estos libros conforman las exigencias profesionales.

La pluma y el cetro (1977) de Juan Valdano es un aporte al estudio de las generaciones en Ecuador. Hay además ensayos interesantes como "Intelectual y sociedad", "Tareas y respuestas de los intelectuales de esta generación" tratados con suma libertad. El libro es serio.

Michael Handelsman, estudioso norteamericano, ha incurrido en un tema postergado en la crítica ecuatoriana: la mujer como escritora y como tema. Su sugestivo libro *Amazonas y artistas* (1978), dos volúmenes, con el subtítulo "Un estudio de

la prosa de la mujer ecuatoriana" tiene un enfoque moderno y un empaque cosmopolita. El éxito de este libro estimuló la publicación de su antología *Diez escritoras ecuatorianas y sus cuentos* (1982).

2. Sobre determinados autores (sólo mencionamos los títulos.)

2.1. En el exterior:

Philip Louis Astuto, Eugenio Espejo, reformador de la ilustración (1969)

Kent B. Mecum, *El idealismo práctico de Vicente Rocafuerte* (1975)

Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade* (1971)

Antonio Sacoto, *Juan Montalvo, el escritor y el estilista* (1973)

Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera Malta* (1971).

Clementina Rabassa, *En torno a Aguilera Malta* (1981)

María Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta* (1981)

2.2. En el Ecuador:

María Rosa Crespo, *Tras las huellas de César Dávila Andrade* (1980)

Juan Valdano, *Léxico y símbolo en Juan Montalvo* (1981).

Jorge Isaac Cazorla, *Metanoia de Juan Montalvo s. f.* (1980).?

Rodolfo Agoglia, *Montalvo Espejo*

3. Géneros

3.1. La novela

La novela ecuatoriana de Angel Felicísimo (1948) es obra indispensable para el estudio de este género en Ecuador. Su valor estriba además de los aciertos literarios en el marco socio-cultural que configura el devenir de la novela.

El nuevo relato ecuatoriano (1950) crítica y antología de Benjamín Carrión, es un estudio más subjetivo que nace del tratamiento del tema con un afán renovador y al mismo tiempo orientador. Benjamín Carrión tiene un conocimiento amplio y de primera mano de los temas y escritores de la década del '30; él mismo prologó algunas obras de ellas. El calor humano, la pasión, compensan la metodología.

La moderna novela ecuatoriana (1958) de Edmundo Ribadeneira, es obra también excelente en su género principalmente por el adosamiento "de la estructura englobante (socio-político-económico) al objeto estudiado (la novela)" como anotaría Goldman y otros en Sociología de la novela 20

António Sacoto nos da en 1967 *The Indian in the Ecuadorian Novel*, un estudio del indianismo de Juan León Mera y del indigenismo de Jorge Icaza; además se estudian otros autores del '30.

Del mismo autor es *La nueva novela ecuatoriana* (1981), un estudio de las novelas más logradas de la década del '70, y *Cinco novelas claves de la literatura hispanoamericana*.

La P. U. C. E. publica en 1977 dos volúmenes de ensayos recogidos en *Situación del relato ecuatoriano* y, en 1979, en el centenario de la publicación de *Cumandá* se publica un volumen de ensayos sobre dicha novela.

3.2. Poesía

La crítica ha sabido responder al auge lírico ecuatoriano con estudios merecedores, entre los primeros, se encuentran los dos volúmenes de Hernán Rodríguez Castelo (1979) *Lírica ecuatoriana contemporánea*, precedido de un "no-prólogo" de 30 páginas y luego una--más bien-- antología de la poesía ecuatoriana a partir de César Dávila Andrade nacido en 1919, hasta los nacidos en 1951, comprendiendo un total de 107 poetas. Desde una perspectiva internacional--quizá nacional también-- para quien quie-

ra conocer sobre poesía ecuatoriana contemporánea, 107 nombres es una cifra exagerada. Es que además no tiene sentido dedicar el mismo espacio a los buenos poetas como a los que francamente no lo son. No quisiera insistir, pero obra de tanto empeño carece de bibliografía, lo que le resta valor académico.

Rodrigo Pesántez Rodas ha trabajado mucho en este campo y con mucho acierto: en *La nueva literatura ecuatoriana* (1966) presenta a 31 poetas; es un estudio breve de cada uno de los poetas, seguido de dos o tres poemas. Es en sí una antología crítica (carece de bibliografía).

En *Siete poetas del Ecuador* s. d. (a 1971) sigue la misma estructura, estudio introductorio del poeta y luego selecciones de poesía. Se trata nuevamente de una antología crítica. *Idem Poesía de un tiempo* (1974) que comprende la generación del '60.

Antología de la poesía cuencana (1981) de Antonio Lloret Bastidas sigue igual mecanismo.

Gonzalo Ramón nos da *La poesía ecuatoriana* con el subtítulo "Ensayos sobre Dante, Miguel Angel Zambrano", en 1969. Su acercamiento es subjetivo pero lleno de revelaciones sobre estos dos poetas; tiene además estudios breves sobre otros poetas ecuatorianos.

Laura Hidalgo nos da *Décimas esmeraldeñas* (1983), un estudio de la poesía popular transmitida oralmente en la provincia de Esmeraldas. La seriedad y disciplina críticas de Hidalgo dan valor a un interesante y apasionante tratado.

3.3. Teatro

Entre las obras que deben destacarse se encuentra *Historia crítica del teatro ecuatoriano* de Ricardo Descalzi; es la obra más completa y de las primeras. Son cinco volúmenes. En realidad se trata de una antología.

Hay algunos estudios y algunos libros sobre autores en particular como el mencionado ya de Gerardo Luzuriaga sobre Aguilera Malta, quien además acaba de publicar *Bibliografía del teatro ecuatoriano* (1984) del periodo que va de 1900 a 1980.

3.4 Ensayo

En el contexto de este estudio se ha mencionado ya el estudio de Alfonso Carrasco y el de Alfredo Pareja Diezcanseco.

3.5. Periodismo

Sabido es que el periodismo que discierne y comenta, el de crítica del arte y las letras, el editorial, según la clasificación estructural de Nuñez, pertenece al ensayo "breve, periodístico" y éste ha sido un gran aporte al desarrollo de las letras en general en Hispanoamérica.

En Ecuador, el género es enorme, podría decirse que el periodismo absorbió brillantes plumas como las de Alejandro Carrión "Juan sin cielo", Pedro Jorge Vera "El diablo cojuelo", Raúl Andrade, Juan Vitier, Milton Alava Ormaza, et al

Esta obra debería ser recopilada, por lo menos lo mejor de ella, y publicada en forma de libro por temas o épocas. Mientras esto no se haga, es difícil conocer toda o parte de su obra. Lo que se conoce es muy esporádico.

En 1976 Alejandro Carrión dio a la estampa *La otra historia*, una colección de ensayos de hombres y hechos históricos, libro que nace del amor a la estirpe que ha poblado nuestra patria--nos dice el autor-- y de la angustia; "la de ver una estirpe, de tan alta calidad, cubierta por un olvido injusto, en un pueblo que carece de historiadores pero no de historia".

Rodrigo Villacís nos entrega *Transparencias*, 1963, y *Abalorios* 1980, preciosos ensayos sobre Quito principalmente.

Simón Espinoza en apenas tres años de periodismo se ha colocado entre los mejores tanto por su enorme haber humanístico conjugado con lo trivial y cotidiano y anecdótico del devenir diario del país, como por lo incisivo e irónico de su estilo.

Edmundo Maldonado (Pedro Páramo) pluma ágil y certera, con un gran dominio del oficio y una gran sensibilidad expresiva.

4. Varios

En este apartado queremos hacer referencia a aquellos ensa-

yistas cuya obra no puede ser encasillada en ninguna de los cuestionamientos o temas anotados.

Edmundo Ribadeneira, actual presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, da a la estampa tres libros:

La condición humana a través de Frankenstein y Drácula (1982)

Universidad, arte y sociedad (1982)

Recopilario, el hombre y su tiempo (1974)

Estos libros son recopilaciones de memorias "apasionadas para quienes escribir es una función vital . . . un sudor de sangre", "plagado de violencias y contradicciones"; un acopio de sus discursos y presentaciones de autores y obras; meditaciones sobre problemas nacionales e internacionales, una recolección también de lo que alguna vez fueron artículos periodísticos; temas relacionados con educación y la universidad, en fin, en esta múltiple gama temática se encuentran breves ensayos sobre cine, política, música, Vietnam, CIA, Juan XXIII, Lenin, Fellini, los Beatles, Vargas Llosa, etc. Todas estas páginas impregnadas por ese calor humano que da Ribadeneira a todo lo que escribe. Su estilo es ágil, breve, periodístico. Se advierte en algunos ensayos un afán de promover el arte de los artistas, la obra y escritores. Sus juicios siempre tienden a subrayar lo mejor y positivo del arte y orfebre.

En este aporte deberían mencionarse muchos nombres de ensayistas que han tratado temas múltiples pero cuya obra anda desperdigada. No ha sido recogida en volumen. Pensamos en los varios ensayos de Pareja Diezcanseco que apenas se menciona en este estudio y eso obedece a que carecemos de su obra en conjunto, o la obra de Alejandro Carrión, diluida en miles de artículos periodísticos.

CONCLUSIONES:

Hemos seguido de cerca el desarrollo del ensayo ecuatoriano, vis a vis el desarrollo del ensayo hispanoamericano en general, siguiendo una línea de cuestionamiento que creemos es la tónica del pensador actual. De ello sacamos algunas conclusiones u observaciones:

1. La crítica sobre el ensayo se limita a dos ensayos, el de Pareja y el de Carrasco..
2. El ensayo es un **corpus** inexplorado--como nos dice Carrasco; en consecuencia, hay una deuda por saldar--como anota H. Rodríguez Castelo.
3. No ha sido el país pródigo en ensayistas. No sabría el autor decir exactamente por qué . . . Tampoco lo es ahora--advertía Pareja Dieszcansco.
4. Gran parte de la obra ensayística, sea ésta el artículo periodístico o el ensayo literario, andadesperdigada, inaccesible y en muchos casos desconocida. Razón por la cual se sugiere la publicación del mismo en forma de libro con una estructura temática. Entonces a lo mejor llegaremos a la conclusión, parafraseando a Alejandro Carrión, que el Ecuador no es pueblo que carece de ensayo.
5. Nuestros más altos representantes del ensayo contemporáneo: Benjamín Carrión, Agustín Cueva, H. Rodríguez Castelo, Galo René Pérez, Edmundo Ribadeneira, et al., se han preocupado por definir la cultura, la literatura, la historia, han cuestionado obras y nombres clásicos, hechos históricos; han recorrido en estas aristas el camino largo de nuestro quehacer histórico, sin embargo, quedan unos tremendos vacíos en lo que se refiere a la interpretación del ser ecuatoriano, de la ecuatorianidad, del carácter---con sondeo psicológico--- del ecuatoriano, sea este el cholo, el mestizo, el montuvio o lo que fuera. En otras palabras, hacen falta estudios definitorios como los mencionados en el horizonte americano: Radiografía de la Pampa, Cabeza de Goliath de E. Martínez Estrada; El pecado original de América de C. Murena; El perfil del mexicano de Samuel Ramos, El laberinto de soledad de Octavio Paz, para mencionar unos títulos; hace también falta un ahondamiento más profundo en la psicología de nuestra cultura y sus fuerzas o vetas ancestrales que lo definen como lo hace Luis Cardoza y Aragón en Guatemala la línea de sus manos o Sebastián Salazar Bondy en Lima la horrible; hace falta también un tratamiento más amplio del que le dio Ulises Estrella en Entre el pillaje del oro y el espejismo del petróleo a la historia económica del país. Principalmente hace falta que se le dé el verdadero valor al ensayo; que los escritores escriban ensayos, que sepan que es el género tan

importante como cualquiera de los otros géneros; que publiquen su obra; que se discutan sus ideas; en otras palabras, que entre de etiqueta el ensayo a la fiesta de la lira, que no tenga que recurrir a un disfraz como el chulla Romero y Flores para "caer" en las fiestas que no es invitado. En el apartado cuestionamiento del escritor y la sociedad, no tenemos casi nada, salvo los artículos mencionados.

Nuestra crítica literaria como hemos mencionado ya ha madurado bastante; sin embargo, vemos que muchos de los estudios son antologías críticas y muchos de ellos carecen de bibliografía restándole valor y seriedad académicas.

Notas a Ensayo Ecuatoriano...

- (1) Alfredo Pareja Díaz Canseco, "El ensayo en la literatura ecuatoriana actual", Cuadernos Americanos, México, Julio-Agosto, 1957, p. 240.
- (3) Alfonso Carrasco "El ensayo y la crítica en la segunda mitad del siglo XIX", Cultura, Quito No. 3, Enero-Abril 1979, p. 401.
- (3) Hernán Rodríguez Castelo, Literatura ecuatoriana 1830-1980 (Otavalo, Galloca-pitan, 1980, p. 24-159.
- (4) Agustín Cucca, Entre la ira y la esperanza (Quito Ed. Solitierra, 1976) p. 96.
- (5) Ibid., p. 104-105.
- (6) Ibid., p. 117.
- (7) Rodríguez, Op. Cit., p. 119.
- (8) Antonio Carreño, "Una guerra sine dolo et fraude" Cuadernos Americanos. No. 2, Marzo-Abril 1974, p. 122.
- (9) Eduardo Galeno, Las venas abiertas de América Latina (México; SIGLO XXI, 1967, p. 19.
- (10) Pareja, Op. Cit., p. 243.
- (11) Rodríguez Op. Cit. p. 158.
- (12) Agustín Cueva, el proceso de dominación política en el Ecuador mención hono-rífica de Casa de las Américas, La Habana, 1971, p. 42.
- (13) Ibid. p. 69.
- (14) Antonio Sacoto, El indio en el ensayo de la América española (Cuenca: Casa de la Cultura, 1981). p. 15-16.
- (15) Jaime Galarza, El yugo feudal (Quito: 1975), p. 59, y p. 64.
- (16) Oswaldo Hurtado, El poder político en el Ecuador (Quito: Universidad Católica, 1977), p. 1. 266-7 267-268.
- (17) Pablo Estrella Vintimilla Entre el pillaje del oro y el espejismo del petróleo (Cuen-ca, Universidad, 1977). p. 11.
- (18) Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid: Gredos, 1961, p. 21 dice. "Quien quiera penetrar en el ciencia de la literatura no espere ser conducido de la mano por un guía experto, por caminos seguros, hacia metas

fijas. Tan pronto como penetro en el estudio e investigación será invitado a tomar una posición propia y a decidir.

- (19) Antonio Sacoto. Ensayos y estudios hispanoamericanos (Quito: CCE, 1982 p. 7).
- (2) Lucien Goldmann et al Sociología de la creación literaria (Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, p. 11-43.

AURELIO ESPINOSA POLIT, S. I.: Crítico Literario

Raúl Vallejo

Lo que en último término pide la
humanidad a los grandes poetas es
su interpretación de la vida.

Matthew Arnold

Introducción

El P. Aurelio Espinoza Pólit, S. I., nació en Quito el 11 de Julio de 1894 y murió según anota uno de sus biógrafos¹ a las 22h47 del 21 de enero de 1961. Autor de una obra abundante (cerca de diez mil páginas sin contar colaboraciones en revistas, cartas ni obras inéditas) desarrolló su labor en diversos terrenos: traductor del catalán, francés, inglés, italiano, griego y latín, especialista en Virgilio, pedagogo e innovador de la didáctica en literatura, biógrafo, divulgador y defensor de la fe católica y promotor de importantes empresas culturales como la biblioteca de autores ecuatorianos que hoy lleva su nombre. De formación francesa en su niñez, estudió también en Suiza, Bélgica e Inglaterra; entró en la Compañía de Jesús en Granada y estudió Teología en Barcelona para, finalmente, ordenarse de sacerdote en Sarlat, Francia. Antes de regresar al país siguió estudios clásicos en la Universidad de Cambridge.

Entre sus obras principales, reducidas al campo de la crítica literaria, podemos anotar: *Estudios Virgilianos*, en colaboración, (1931); *Dieciocho clases de literatura*, (1947); *El lebre del Cielo*, de Francis Thompson, (1948); *Lírica Horaciana*, (1953); *Antígona*, de Sófocles, edición crítica (1954); *Olmedo en la historia y en las letras*, (1955); y *Síntesis Virgiliana*, (1960).

Hernán Rodríguez Castello en la columna *Micro Ensayo*, que mantuvo por muchos años en el diario *El Tiempo*, escribió un artículo titulado *Aurelio Espinoza Pólit en el cuadro de la estilística del siglo XX*; en donde señaló la posición completamente antagónica del P. Espinoza Pólit al método positivista y lo situó en las "corrientes renovadoras de la estilística, al sentar como base de su trabajo la autonomía de la obra literaria"² ubicándolo en la tendencia crítica de Spitzer al señalar que "el jesuita enten-

dió cada obra sobre la que trabajó -y de modo especialísimo La Eneida- como un todo orgánico".³

A diez días de su muerte, el diario "ABC", de Madrid, rendía tributo al notable crítico ecuatoriano y señalaba su obra crítica sobre Virgilio como "uno de los mejores tributos modernos al poeta del sentimiento y la ternura".⁴ El presente trabajo es un "primer acercamiento" a la obra que, como crítico literario, desarrollara el P. Espinosa Polít. Tal limitación -la de "primer acercamiento"-, no me excusa más que en la ampliación de los temas tratados por él. En cuanto a la escrupulosidad para explicar su pensamiento, tesis y posiciones, creo que puedo darme por satisfecho y presentar este trabajo como la organización sistemática de las principales tesis del P. Espinosa Polít acerca de la crítica, la teoría, el fin y la naturaleza del espacio literario.

Postura estética en general

Para el P. Espinosa Polít, el arte, en general, juega un papel de primer orden en la formación de la conciencia nacional que él la llama "tradición asimilada por cada uno y convertida en fuerza psicológica unificadora"⁵ llegando a la conclusión de que el arte "recoge, interpreta, idealiza y transfigura, amalgama y sintetiza, da vida concreta imperecedera a todos los aspectos característicos de la vida nacional".⁶

De aquí que el arte se convierta en el alma de la historia, y, en concreto, la poesía, según lo plantea en uno de sus estudios sobre Olmedo: "Dar un alma a la obra de Augusto, dar un alma a la obra de Bolívar: obra propia de poetas, que no de guerreros y legisladores".⁷ Este planteamiento ya había sido ejemplificado en una de sus dieciocho clases con respecto al conocimiento de griegos y romanos que nos ha llegado frente al conocimiento de cartagineses y persas, estos últimos, "pueblos muertos porque no han tenido literatura, no han tenido alma".⁸ De esta manera, el poeta puede ser apremiado por la historia; la inspiración -en la que cree- aparece ante "el apremio violento de sucesos extraordinarios, y con el concurso también extraordinario de circunstancias propicias para tal actuación",⁹ por ello, la obra artística -en el caso de Olmedo, la poética- está completamente integrada, imbricada al proceso histórico como un elemento más de dicho proceso que requiere de batallas y también de poesía:

No se llegará a valorar la grandeza histórica de Olmedo sino cuando se comprenda que su Canto, es parte integrante de la gesta libertadora de América, que es tan trascendente, tan lleno de consecuencias duraderas como cualquiera de las victorias que se ganaron en los campos de batalla ¹⁰.

Con este planteamiento no sólo que está señalando, sin esquivarlo, el efecto del proceso histórico sobre la producción artística, la íntima relación de determinadas obras de arte con determinados momentos históricos, sino que está dotando al texto literario del valor autónomo y señalando su carácter específico, cuestión que trataré más adelante en el espacio deducado a sus formulaciones críticas.

Espinosa Pólit es un sacerdote católico y como tal desarrolla en sus planteamientos como crítico la necesidad de buscar a Dios en el arte. Así lo plantea en la conclusión de uno de sus trabajos acerca de Virgilio y su creación de belleza: "Esa belleza dice debía ser encauzada hacia Dios, debía ser ofrecida a Dios"¹¹. Por ello luego de analizar con extremado rigor "las exquisiteces del plano estético", "la gravedad de lo histórico", "el maravilloso ahondamiento psicológico", concluye que de lo que está satisfecho es de haber evidenciado que lo más excelso de Virgilio reside en la "heróica fidelidad y sinceridad con que perseveró en la búsqueda del secreto final de la vida"¹². Así también lo señala al referirse a los grandes clásicos, en general, quienes "no se preocupaban de cumplir reglas, sino de pintar trozos palpitantes de la vida humana"¹³ al indicar que la excepcional importancia de El Lebril del Cielo radica en "la valentía y hondura con que afronta el problema supremo. . . saber lo que significa la vida del hombre".¹⁴

Es así como encontramos la insistencia en la importancia que tiene la espiritualidad en el arte. Referido al poema mencionado de Francis Thompson, dice que en él hay "dos supremas bellezas, la de la poesía y la de la efusión espiritual"¹⁵. Y esto es lo que explica su posición frente a la poesía religiosa, para la que señala una necesaria e imprescindible identificación entre el artista y su obra: "la poesía religiosa genuina es la de aquellos que viven en pureza e integridad sus convicciones y sentimientos religiosos". Espinosa Pólit, siguiendo este planteamiento, defiende la moralidad de Olmedo, de quien no se ha averiguado "sino un solo desliz, pero anterior en más de siete años a su matrimonio"¹⁷ y se

esfuerza por señalar la conversión del mismo Olmedo de la masonería al coticismo.¹⁸ Esta exigencia moral al artista y su obra lo lleva a afirmar que mira con simpatía a Horacio porque "no hay en él maldad deliberada, ni perversión consciente"¹⁹ De lo afirmado, sin embargo, nadie puede deducir que Espinosa Pólit reduzca groseramente la literatura a la propaganda religiosa o a la militancia católica. De ninguna manera; para Espinosa Pólit por sobre las consideraciones morales, como aquella que la literatura tenga que revelar valores humanos, está la consideración del crítico que afirma:

No es esto insinuar que se pueda prescindir en la crítica ni del examen de la circunstancia histórica que sitúan al poeta en su ambiente real, ni menos de la apreciación del valor estético de su obra. Esto es, en cualquier caso, condición previa decisiva para la supervivencia de la misma y consecuentemente para la acción y eficacia de los valores superiores que contenga. Podrán estos ser todo lo importante que se quiera, si no tienen para transmitirse sino una poesía que, por imperfecta e inválida, esté condenada a perecer, con ella caerán inevitable olvido. ²⁰

Finalmente, en cuanto educador que también fue, Espinosa Pólit señala para la literatura una función educativa-formativa. Habla de la prelección que consiste en "poner ante los ojos del alumno, vivificándolo, el trozo de vida humana retratado en la obra, enseñarle a 'verlo' (y sacar lecciones que) le iluminen y eduquen para saber juzgar casos iguales y parecidos, y para saber comportarse en ellos"²¹ Así señala el diferente tipo de héroe creado por los genios del clasicismo grego-latino; el de Homero "el tipo pagano del héroe épico", y el de Virgilio, "el heroísmo de la abnegación. . . del hombre que abraza una misión superior, pero distinta de la que anhelarían sus inclinaciones personales"²² e indica claramente que la importancia para el estudio de los jóvenes que tiene la Eneida radica en que es "en todo rigor, un estudio de la vida humana". ²³

Los grandes conceptos en literatura

Espinosa Pólit define la belleza como "aquella cualidad percibida intelectualmente, que nos atrae en las cosas, por el placer desinteresado que produce en nosotros"²⁴ y añade "la belleza es algo intrínseco que está identificado con la cosa"²⁵ Esta definición está presente en su método crítico: la belleza radica en el texto y

no en otro sitio y el hombre —el lector, el crítico— accede a la belleza intelectualmente, es decir accede “viéndola” mediante la prelección.

Para definir la poesía tiene más dificultad y no la oculta. Lo primero que señala es que ‘no hay identidad entre verso y poesía’²⁶ para luego, mientras señala la superioridad de la poesía sobre la prosa, dejar marcado el carácter metafísico de la poesía:

el vigor intelectual y las fuerzas psíquicas que bastan para redactar excelente prosa, no bastan para producir poesía: que ésta es la quintaesencia del alma en sus vuelos supremos, cuando, al impulso de una fuerza superior inexplicable, es levantada por encima de todas las alturas que alcanza el solo entendimiento discursivo.²⁷

Así mismo, deja marcada la continuidad en el tiempo de la poesía, “sólo la poesía es capaz de perdurar inmarcesible, vencedora de los siglos”²⁸ puesto que “la poesía es o no es”²⁹ Siguiendo esta línea, “La poesía, supremo revuelo del espíritu humano que, se exterioriza y se entrega, debe interpretarnos nuestro destino”.³⁰

Siendo la poesía un don venido desde lo alto, la inspiración es completamente indispensable para la creación poética, es el punto de partida del poema y “es cosa ordinaria que . . . cause en los poetas, mientras actúa, ciertos trastornos”³¹ De aquí que “el poeta no (sea) dueño absoluto de su don poético, no (pueda) ejercitarlo a voluntad”³² Por ello “lo que más puede hacer el poeta es ponerse al alcance de la inspiración”³³ Esta inspiración es lo que vuelve auténtica la poesía, sin ella los versos resultan falseados. Esto no significa que Espinosa Pólit esté en contra o minimice el trabajo, el oficio del escritor. La inspiración no es exactamente la que dicta el poema, sino la que inculca el alma, el aliento y el trabajo poético, que tiene que formularla en términos correctos porque “la síntesis de la inspiración espontánea y profunda con la forma impecable es lo que constituye los poemas perfectos”.³⁴

Espinosa Pólit sigue a Horacio, en su arte poética, en lo referido a la unidad: “siempre toda obra de arte forme estricta unidad”³⁵ Por eso su crítica a quienes han señalado que el problema del Canto, de Olmedo, reside en su plan, es decir en el tema, o en el fondo, “como si el valor de una poesía dependiese principal-

mente del plan y no de al alteza de la ejecución".³⁶ En realidad, no existe en la obra artística la tal división entre forma y fondo, sino que toda ella responde a una unidad indivisible. Así lo afirma al comentar *El Lebrél del Cielo*:

... por una parte la belleza moral y ascética no desarrolla su plena fuerza de atracción sino a través del poema en cuanto poema, esto es, dentro del habla de la fascinadora poesía; y, por otra, la elevación sublime de esta poesía incomparable sólo se apodera del alma que sea capaz de gustar la hondura sobrenatural y el transporte del amor, médula viva de la que el verso grandioso es apenas superficial corteza.
37

Finalmente, el estudioso del arte clásico y traductor de griegos y latinos, define el arte clásico como 'el equilibrio perfecto de todas las facultades humanas'³⁸ 'esencialmente un arte de medida ... de serenidad; (que) no solamente no busca, sino que por sistema rechaza las estridencias efectistas'³⁹ Por ello insiste en recomendar el estudio de los clásicos para el desarrollo de nuestra literatura.

para que, dentro de la natural y legítima evolución, vaciándose en los moldes nuevos que pide la sensibilidad moderna, cobre más vigor, más conciencia de su potencialidad, visión más clara de los rumbos por donde pueda perfeccionarse, ejecución más limpia, que emule y aun sobrepujellas obras que ya han conquistado el renombre de maestras.⁴⁰

La crítica

Justamente por su postura ética, Espinosa Pólit, reclama para la crítica -su postura estética- la búsqueda de los valores humanos de las obras y recalca la necesidad de no ir con juicios preconcebidos puesto que atentaría contra la posibilidad crítica, sino de ceñirse al texto como fuente de todo valor:

Estos valores supremos están en el campo humano, y ellos son los que importa descubrir, estudiar, desentrañar y calificar, no por procedimientos abstractos ni análisis ideológicos

sino por inmersión en el texto, corriente poderosa en la que sigue bullendo vivo, después de tantos siglos, el espíritu del poeta. 41

De ahí que el método del crítico sea la lectura textual -del texto-, verso por verso, en el caso del Lebre señalando que las referencias no son más que eso, simples anécdotas y que, tomando en cuenta los aspectos literarios y poéticos al crítico deben importarle los poéticos puesto que "lo literario tiene modas; la poesía no".⁴² Así lo demuestra también en su traducción y edición crítica de *Antígona* y de *Edipo*.

El crítico, para Espinosa Polit, "no es ni padre ni juez". 43

no cabe en él la fría objetividad del juez preocupado ante todo de la imparcialidad, pues ésta, le impediría la plena comprensión; no cabe tampoco el cálido y ciego afecto paternal, que irremediablemente le encubriría los lunares de la realidad. 44

El crítico tiene que leer una obra poética con mentalidad poética"⁴⁵ tiene que vivir la literatura que critica, entrar en un proceso de identificación con el autor y su obra, buscando la realidad desde su mismo punto de vista,

y al mismo tiempo debe procurar no entregarse totalmente a estas impresiones que pierda la plena seguridad de juicio con que justipreciar el valor estético de la obra o del conjunto de obras que critica. 46

Así mismo señala la necesidad de medida del crítico de la literatura nacional para juzgar las obras de su país, puesto que tiene que ubicarlas en lo que ya se ha hecho universalmente. Medida que le impida perder la perspectiva.

Contra lo que algún prejuicio ideológico pudiera señalar, el P. Espinosa Polit, deja bien en claro la importancia que tiene para el crítico evitar cualquier tipo de dogmatización, incluso aquella que, a pretexto de combatir un determinado dogma, termina por convertirse en el nuevo dogma de la conciencia. Discurriendo acer-

ca de la diferencia entre Olmedo y Horacio en lo que tiene que ver con el carácter recitativo de la poesía del primero y de "lectura reposada" de la poesía del segundo, señala:

¿Es esto una inferioridad? Cuestión de gustos. Quien cuente como virtud primera y esencial de la poesía el brote espontáneo y cálido, quien tenga un flaco por la facilidad redundante y vistosa, por el boato ingénito a nuestra raza y a nuestra lengua, dirá sin duda que sí. Y dirá que no el artista de filiación parnasiana, el que busca en la poesía, no la embriaguez del entusiasmo pasajero, el arranque bullicioso y la conmoción irresistible, sino el goce callado, la vibración interna, la fascinación del diamante sin falla, indefectible en los chispazos de luz que despide cada faceta, el que aprecia en más la concentración fuente de infinitas sugerencias ulteriores que el pródigo derramarse de una poesía que todo lo deja dicho y sentido por el poeta, sin más trabajo para el lector que el dejarse arrullar y llevar por la dulce corriente.

47.

En este sentido marca un límite para el crítico. La necesidad de leer a cada autor tal como es y no como él quisiera que fuese, y además, la necesidad de leer todo texto en la búsqueda de la belleza que propone aún por sobre gustos personales. Textualmente:

Cada autor tiene derecho a ser tomado como es; y a sí mismo se castiga el crítico si por cerrarse en un solo criterio se priva de gozar de todo lo bueno que, cada uno a su modo, descubren los diversos autores.

A manera de primera conclusión 48.

El P. Aurelio Espinosa Pólit es un crítico para quien la literatura es el alma de la historia y siempre tiende a seguir, pintando la vida humana y sus valores, el caminio hacia Dios, pero ante todo utilizando los elementos poéticos que son los únicos en el texto que le confieren valor.

Para él la poesía es o no es, interpreta el destino de los hombres y se presenta con la inspiración. Junto a éste, el trabajo de la palabra logra el poema perfecto. Desarrollo temático y desarrollo poético constituyen una unidad indisoluble, aunque en

ocasiones asiente el valor en la ejecución, pero no como la forma, sino como lo poético en sí.

Finalmente, considera que la crítica debe buscar los valores humanos en la obra y limitarse al texto, de tal forma que sólo importe lo poético. Ante el texto, el crítico no debe apadrinarlo ni cosificarlo, debe vivirlo con mesura y con metalidad poética evitando a toda costa dogmatizar en cuestiones de gusto.

Notas bibliográficas

- (1) P. Oswaldo Romero Arteta, S. I., Bibliografía de Aurelio Espinosa Pólit S. I. (Quito: Don Bosco, 1961) pp. 4 y 5. También existe la biografía escrita por el P. Francisco Javier Miranda, S. I.
- (2) Hernán Rodríguez Castelo, Aurelio Espinosa Pólit en el panorama de la estilística del siglo XX", en el diario El Tiempo (recorte lastimosamente sin fecha).
- (3) Ibid.
- (4) ABC, de Madrid, del 1 de febrero de 1961.
- (5) AEP, Temas Ecuatorianos, "La tradición nacional en el arte religioso ecuatoriano" (Cotacollao: Ed. Clásica, 1954), p. 179.
- (6) Ibid., pp. 179-180.
- (7) AEP, Olmedo en la historia y en las letras, (Quito: Clásica, 1955) p. 88.
- (8) AEP, 18 Clases de Literatura, (Quito: Fray Jodoco Rieke, 1947), p. 24.
- (9) Olmedo, p. 99.
- (10) Ibid., p. 87.
- (11) AEP, Síntesis virgiliana, (quito: La unión católica, 1960) p. 166
- (12) Ibid., p. 166.
- (13) Olmedo p. 112.
- (14) AEP, El Lebril del Cielo, de Francis Thompson (Quito : Ecuatoriana, 1948) p. 43.
- (15) Ibid., p. 9.
- (16) Temas, p. 249.
- (17) Olmedo, p. 8.
- (18) En Olmedo le dedica un ensayo titulado "La muerte cristiana de Olmedo".
- (19) AEP, Lírica Horaciana, (Quito: Clásica, 1953) p. 11.
- (20) Síntesis, p. 13.
- (21) AEP, Antígona (traducción) (Quito: Clásica, 1955— p. 72.
- (22) Olmedo, 11.

- (23) Síntesis, 25.
- (24) Clases, 48.
- (25) Ibid., 48.
- (26) Ibid., 66.
- (27) Lebrel, 36.
- (28) Olmedo, 33.
- (29) Ibid., 115.
- (30) Síntesis, 22-23.
- (31) Olmedo, 104.
- (32) Clases, 69
- (33) Ibid., 69.
- (34) Ibid., 80-81.
- (35) Citado por AEP en Olmedo, 112.
- (36) Olmedo, 106-107.
- (37) Lebrel, pp. 9-10.
- (38) Clases, p.121.
- (39) Ibid., 203.
- (40) Temas, 172.
- (41) Síntesis, 21.
- (42) Olmedo, p. 115.
- (43) Temas, 156.
- (44) Ibid., 156.
- (45) Antígona, p. 156.
- (46) Temas, 156.
- (47) Olmedo, 135.
- (48) Olmedo, p. 136-137.

INTRODUCCION A LA OBRA LIRICA DE CESAR DAVILA ANDRADE

Jorge Dávila Vazquez

1.- Escribir Poesía y Valor sin salir del terrible Lago de los leones.

Creo que en literatura no se puede hacer afirmaciones tajantes, pero me atrevería a decir que gran parte de la mejor lírica del siglo no fue escrita para ser comprendida sino intuída, y que no puede ser explicada sino por aquellos expertos que, luego de quemarse las pestañas la vida entera a la luz inalcanzable del poema, terminan por realizar interpretaciones erróneas y hasta risibles.

La gran poesía, como la gran música, se la siente más que se la entiende, y a veces es mejor y más pura la emoción inexpressable del neófito, que la fría apreciación del maestro, que sabe cuántas negras, corcheas, fusas, semifusas y otros signitos raros entran en la composición de una bella melodía, porque el amor intuitivo que aquel siente, quizás esté más próximo de lo que el autor puso en ella mediante ciertos recursos técnicos, que una explicación de experto, que a lo mejor solo llegue al caparazón exterior, sin vida, como ocurre con el encuadernador que, se aproxima a todo lo relativo al libro por fuera, sin tener en la mayoría de los casos noción de la vida que alienta dentro de él, en sus páginas

Todo lo antes dicho, tal vez no sea más que una forma de curarse en sano por las debilidades que el lector apreciará, sin duda, en esta aproximación defectuosa a Dávila Andrade, pero es necesario aclarar posiciones antes de emprender la clasificación de la obra lírica del autor y su imperfecto análisis.

Los grandes poemas del autor, tomados de épocas distintas, serán abordados utilizando formas analíticas medio tradicionales, que van desde lo puramente impresionista a lo estelístico, pasando por lo biográfico y lo anecdótico, pues nadie ha dicho que exista una sola forma válida de apreciación crítica de un texto, aunque de tiempo en tiempo se levantan furiosos pontífices aquí y allí. El análisis de algunos de los poemas denominados herméticos está basado en puras intuiciones -si alguien se decide a entrar por tan arduo camino un día, Dios lo acompañe- y no tiene un carácter exhaustivo. No se trata tampoco de desviar la correcta lectura del público en general, dándole quién sabe qué pistas falsas. Solo son sugerencias interpretativas, fundadas en la

mayoría de los casos en la imagen, rasgo compositivo preponderante en la obra de Dávila, la que hemos de considerar desde el pórtico mismo de este trabajo, como una de las tareas líricas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador.

Tampoco se piense que lo dicho sobre los poemas de la primera y segunda época -más claros y coherentes, sin duda- es lo definitivo. No. La típica polisemia de la literatura, acentuada en la poesía, impide siempre, por suerte, encasillamientos de carácter único.

Lo que aquellos poemas y los últimos del autor digan a cada lector, será lo realmente válido, no lo que se diga en estas líneas.

La poesía de Dávila Andrade está claramente dividida en tres etapas, que incluso corresponden a épocas marcadas.

La primera -que abarca desde la adolescencia hasta los treinta años aproximadamente- será llamada a partir de este momento ETAPA CROMATICA. Influido por el modernismo remoto ya entonces, pero revivificado por el post-modernismo ecuatoriano, que rompiendo con él, rescató ciertos valores eternos de su revolución formal, Dávila construye una obra, por ejemplo:

CANCION A TERESITA, ESPACIO ME HAS VENCIDO, ODA AL ARQUITECTO, que unánimemente ha sido considerada como la más accesible, la menos cargada de símbolos, la más clara. Para el gran público es este el momento mejor de su poesía.

La segunda, que corresponde a los primeros años de matri-

monio y estabilización en Venezuela, la llamaremos ETAPA DE EXPERIMENTACION y a ella corresponden su poemario ARCO DE INSTANTES sus dos grandes cantos telúricos humanos, CA-TEDRAL SALVAJE y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS.

La tercera, coincide con su definitivo afincamiento en Venezuela, con su búsqueda espiritual esotérica y con los diez años últimos de su vida, y la llamaremos ETAPA HERMETICA, pues Davila fue entrando lenta, paulatina y seguramente "en la pica-dura radiante del Velo", en el campo de lo oscuro, y haciendo no solo una poesía sino en general una obra, que requiere desco-dificación, desciframiento.

En cuanto a la temática, anotemos que Dávila es un poeta obseso por ciertas ideas que se pueden encontrar no solo en su poesía, sino también en sus cuentos. Los temas de mayor impor-tancia son los siguientes, y se pueden rastrear ya en la EPOCA CROMATICA:

1) Lo religioso.- Dávila va expresando este tema en su obra desde sus diferentes concepciones del mundo espiritual: Hay ideas judeocristianas, sobre un Dios juez implacable, especialmente en los cuentos, por ejemplo en LA MIRADA DE DIOS; sobre el libre albedrío, en PACTO CON EL HOMBRE; ideas esotéri-cas relativas a la reencarnación en EL RECIEN LLEGADO al cuerpo astral y a otros aspectos: LA ULTIMA CENA DE ESTE MUNDO, pero no es este momento para hablar de ellos.

En la poesía, aunque no sea tan explícita la exposición de este tema, sin embargo es frecuente, partiendo de las ideas masónicas o rosacruces sobre Dios, como ordenador matemático, que se pueden hallar en ODA AL ARQUITECTO y de su panteísmo inicial, hasta desembocar en la "Presencia" de DON MATUTINO, y todo el oscuro e indescifrable mayusculado re-verencial de la última poesía.

2) La enfermedad.- El origen del tema está en su temprana preocupación por este aspecto humano, padecido por una perso-na cercana a su sensibilidad. La mejor realización de la época primera es CANCION A TERESITA, pero en toda la poesía de este tiempo hay versos e imágenes de gran belleza y delicada fac-tura, tales como "Amad a las muchachas que padecen del pecho" exhortación que hallamos en INVITACION A LA VIDA

TRIUNFANTE, aquel "angel extranjero" que golpea "tal si fuera una puerta" al esternón en CARTA A LA MADRE. El mal físico parece centrarse en este tiempo en la tuberculosis, en una concepción más romántica que real, por cierto, pues su madre no la sufrió nunca en realidad. En la poesía posterior los niveles líricos varían. Acabado el esplendor primero, caemos, para no citar más que el mejor ejemplo, en el mundo monstruoso de explotación y miseria de BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS, que contiene imágenes pesadillescas de enfermedad, tales como: "ella, dulce ya de tanto aborto. . .", o "y día viernes santo amanecí encerrado, boca abajo, sobre telar, con vómito de sangre", o "los labios se abrieron en fruta de sangre: amaneció con maleza". En ellas vierte Dávila toda su amargura vital, casi ausente de la poesía, y usualmente reservada para su narrativa.

3) La vida como esplendor.- En franca contradicción con las penurias que Dávila tuvo que experimentar en este período, construyó una poesía que es el más colorido de los cantos que haya producido la Lirica del Ecuador, del que no están ausentes las notas optimistas. INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE es el mejor ejemplo de este tema, desde el verso inicial: "Amad toda esta vida por la que Dios transita. . ." Los ejemplos sobran. "Agosto, llévame en tu ardorosa velocidad de topacio. . ." se entusiasma en CANCION DEL TIEMPO ESPLENDOROSO; pero es ciertamente un tema menor no solo de su lírica sino de toda su obra.

4) La muerte.- En repetidas ocasiones hemos hablado de su obsesión por la muerte. En el primer tiempo poético del autor, sin embargo, el tema no tiene por lo general tonos deprimentes, como no los tendrá el de la enfermedad tampoco, según veremos los logros que alcanza en CANCION A TERESITA. Hay incluso una cierta dulzura en la expresión del fin de la vida, como la antítesis de INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE: "Amad la muerte que nos quita una madre o una amiga", que está dentro del ritmo aceleradamente vital del poema. Igual ocurre con el esplendor del suicidio simbólico de ESPACIO ME HAS VENCIDO cuando casi gozosamente dice:

"espacio me has vencido. Muero en tu inmensa vida
En tí muere mi canto, para que en todos cante".

Su concepción de la muerte es más lírica que real, poco le falta para decir como dice de la enfermedad: "un bellissimo mal

que ya no tengo", pues la adorna de tal manera que la vuelve bella, como cuando se pone melancólico por el retorno de los gitanos al pueblito de DESPUES DE NOSOTROS,

"Se que preguntarán por nuestras manos . . .
Les dirán que ya nadie puede leer en ellas;
que tenemos la línea de la vida
borrada por dos años de azucenas".

Esta visión de la muerte es bien distinta de la que años después aparecerá en poemas como HOSPITAL, por ejemplo:

"los muertos dejan la comida
para el día siguiente
y sus platos se enroscan como perros
que han perdido el hambre para siempre".

Ni se diga de las alucinantes pinturas de muerte que aparecerán en BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS:

"Quiebra maqui de guagua; no quiero que sirva
que sirva de mitayo a Viracochas".

Implora la madre india "dulce ya de tanto aborto".

A Dulita, la doncella a la que el mestizo Juan Ruiz quema la boca, que se le llena de maleza, la hallan muerta "en la acequia de los excrementos".

A Tomás Quitumbe: le arrastran valiéndose de un potro y le rellenan las heridas con sal y ají:

"El, gemía revolcándose de dolor . . . Nadie le oyó morir".

El espanto de la muerte se atenúa en la última época, en la que Dávila está tan saturado de orientalismo, que ve el fin de la vida como una liberación, como una puerta para encontrar un mundo distinto y mejor, y como el principio de un nuevo ciclo. Estas ideas se pueden apreciar claramente en versos como:

"Oscura Noche, vuelo ya hacia el Amor",
que tiene un cierto regusto a San Juan de la Cruz.

"Soplan mis células hacia la mujer que prepara mi Ultima Cena", dice tranquilamente en JORNADA. Y en una invocación al

Ser Supremo -no precisamente dentro de una concepción muy ortodoxa-suplica: "Pasa de mí todos los recipientes y devuélveme a la luz del Vacío Boquiabierto". Expresiones todas que hacen pensar en que, aun equivocando la puerta, estaba preparado para salir de la vida.

5) El sexo.- En el COMBATIENTE SEDENTARIO, su temprano esbozo biográfico del Padre Solano, Dávila incluye una reflexión sobre la tristeza que causa el acto sexual. (1) Influido por estas ideas seguramente, Dávila estructura un sistema de valores al respecto, que aparece, y reaparece en su obra, sobre todo en la narrativa, y que no corresponde a sus actitudes en este campo en la realidad, al menos en su aspecto más exterior y conocido razón por la que podemos hablar, de una actitud más poética que vivencial. De cómo Dávila expresó la cuestión sexual en su obra, podríamos hallar innumerables ejemplos, de los cuales solo unos pocos en la ETAPA CROMATICA, todos desde un punto de vista negativo, veamos algunos.

El protagonista del CANTO DEL HOMBRE A SU IGNORADO SER, "Ama su cuerpo. Sufre de bruces en su compañera". Visión deprimente del acto de amor, que se acentúa varios versos más abajo cuando dice: "Entra en cavernas. Entra en cementerios. Entra en sexuales pozos de húmedo ímpetu".

MUCHACHA EN BICICLETA es un poema erótico por excelencia, todo en él parece hecho para expresar el gozo de la carne, pero una imagen de la virginidad y su posible pérdida es sombría como cualquier otra alusión de Davila a lo sexual:

"Tu doncellez arriesga su inseguro atavío,
pétalo único de un instante de lirio y de temor".

Antes, en el mismo poema el sexo de la muchacha es definido como "abismo". Es ya la segunda etapa.

ORIGEN II es el texto que más claras alusiones trae a su actitud negativa y al origen -aunque sea redundante- de ésta, en el descubrimiento precoz de la relación íntima de los padres, y en su temprano ayuntamiento, que ve como una devoración de las rodillas de fuego de la nodriza.

El sexo en BOLETIN Y ELEGIA es violencia, brutalidad,

aflicción:

Las mujeres indias son hembras de dolor, esclavas, que en la cima de sus males tienen todavía que "yacer con Viracochas. . . para traer al mestizo y verdugo venidero". Uno de los indígenas que regresa, encuentra a su hija violada por un alfez, ("partida en dos" dice el texto) y a su mujer de barragana del mismo. Finalmente, una de las escenas más terribles, por su promiscuidad, es ésta:

"A mujer tam comistes
cerca de oreja de marido y de hijo
noche a noche".

6) Americanismo.- El post-modernismo ecuatoriano, según lo ha observado Hernán Rodríguez Castelo abordó con suma brillantez este tema (2).

Dávila que adoptó muchos rasgos del post-modernismo, acogió también el del americanismo, con un sentido universal y trascendente. Los dos momentos más logrados de su poesía dentro del tema son los de CATEDRAL SALVAJE Y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS.

CATEDRAL SALVAJE significa, dentro de la obra de Dávila, un canto telúrico de cualidades líricas sobresalientes, en el cual la presencia de Pablo Neruda -el de CANTO GENERAL y particularmente ALTURAS DE MACCHU PICCHU- es evidente. ¿Cómo podía ser de otra manera? Encarar un poema de la temática y el vuelo de CATEDRAL SALVAJE, significaba necesariamente volver los ojos hacia quien, en América, lo habría hecho mejor que nadie. Juan Liscano lo ha observado con precisión. "En esta obra de envergadura y ardiente inspiración pasa como un soplo poderoso, el aliento del Neruda de ALTURAS DE MACCHU PICCHU y la audacia estilística de Vallejo, sin menoscabar la originalidad emocional del poeta ecuatoriano". (3). Y no le falta razón al gran poeta venezolano, pues Dávila tomó siempre aquello que para su creación necesitaba, de las más diversas canteras, y lo transformó en material de su pertenencia, lo metamorfoseó, con esa suerte de alquimia que fue su fenio poético.

"Catedral Salvaje fue su respuesta a las incitaciones de la geografía", dice Hernán Rodríguez Castelo. (4). Y así es. Dávila,

como poeta de extraordinaria sensibilidad, se habrá sentido en deuda con el paisaje primitivo y exhuberante de su país -entendido como tal todo el ámbito americano- y pagó esta obligación de amor con este ciclópeo poema.

BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS va más allá; no solo están presentes en él los mil y un puntos de referencia geográfica que sirven para levantar el plano entre épico y lírico del vía crucis indígena, sino que está también vívida la denuncia, la preocupación por el calvario de la raza explotada, que fueron temas fundamentales de la literatura social ecuatoriana de los treintas, que debe haber impactado brutalmente en Dávila, gran lector y amigo de los creadores de entonces, y que en su literatura habrían de alcanzar el sello de la más honda y desgarrada poesía.

Lo americano dio así en nuestro poeta, dos frutos maduros, intensamente poéticos y de los más perdurables de su obra.

2.- Un Arbol Azul y Dos Arbustos Blancos.

La ETAPA CROMATICA, como hemos dicho, ya tiene una raíz de tipo modernista, pese a que Hernán Rodríguez Castelo habla de que el cromatismo de la poesía daviliana es un rasgo romántico. (5).

Los colores mas utilizados por el poeta son el azul y el blanco, pero hay una rica gama cromática en toda su poesía juvenil.

El azul fue un color típicamente modernista, si se quiere patentado como tal por Rubén Darío en el título mismo de su libro considerado tradicionalmente como el "Manifiesto" del Modernismo. dariano, AZUL. . .

Y la blancura constituye una pasión modernista, reflejada no solo en el epíteto. Recordemos si no la "blanca estela", dejada por el "blanco cisne" de Fierro y la lunar primavera mística de Borja, con su llaga "blanca y divina".

Dávila usó y abusó del epíteto de color, de tal manera que el nombre de ETAPA CROMATICA para la primera de su poesía, está más que justificado; veamos unos cuantos ejemplos.

Verde y afilada es la sal de la axila de los lenadores que talan

el árbol patriarca de la CANCION ESPIRITUAL DEL ARBOL DERRIBADO, y verdes las abejas del ruido que hace al caer. Verde es la capucha de las ranas en CONSTITUCION DEL AGUA y "verde copa fugitiva" es imagen para la linfa en movimiento.

Con' manos verdes va buscando inútilmente a una ciudad que nunca encontrará, en CANTO A GUAYAQUIL, una urbe de verdes mañanas, cuya playa hunde en venablo verde en el mar, y cuya tierra anima verdes venas petrolíferas y tiene himen verde.

Dorado, es el toro que piensa en el otoño en ODA, dorada la brisa del cabello, en el mismo poema; la madera en el CANTO A GUAYAQUIL es dorada* y dorados los terroncitos de los senos nacientes de una de las provincianas amadas dorados los filos de la muchacha de quien está enamorado cuando escribe CARTA A LA MADRE, y dorados -aunque no aparezca el adjetivo- son los seres y las cosas de la CANCION DEL TIEMPO ESPLENDERO-SO: mieses, resinas, dedos luminosos, girasoles y esmeriles, maíz de oro, la miel, las perdices. . . .

Azul es la fuga de los peces en CONSTITUCION DEL AGUA, azul el azúcar de la distancia en CARTA A UNA COLEGIALA, y las nubes son "objetos de uso azul". En CARTA A LA MADRE acusa recibo de una misiva "escrita con romero y pestañas azules". A Teresita de Lisieux quisiera encontrarla "en una esfera azul", a ella, cuya sangre baja cargada de cruces "en la corriente de alguna vena azul". Las arterias del Arquitecto arden en el bosque y son azules. Alto e infinito es el azul del cielo, en el poema ESPACIO ME HAS VENCIDO. El sueño en DESPUES DE NOSOTROS es "una ancha rosa azul".

Los senos, principalmente de la destinataria de CARTA A LA TERNURA DISTANTE tenían "algo como el azul de la azucre-

* Y utilizando una expresión figurada podríamos decir que en madera se queda este poema, pese a su intención social. Es muy bronco de ritmo, muy basto aún. Dávila no alcanzó en él ni la perfección formal de sus poemas posteriores ni la hondura en el tratamiento del tema social. Y es curioso, que un drama como lo fue el de noviembre del año 22, no haya encontrado aún el debido monumento artístico, si pensamos en la bella novela a medio hacer, que levantó Gallegos Lara sobre sus muertos y sus florantes cruces.

na", sus ojos la luminosidad que hace a los músicos escribir "las más azules y hondas melodías". En la CANCION ESPIRITUAL DEL ARBOL DERRIBADO, cuando vienen los leñadores, las ramas se tornan "azules de sonido". VARIACIONES DEL ANHELO INFINITO empieza en "alguna azul mañana de febrero". En CANCION DEL TEMPLO ANTIGUO, "los pájaros que caen hacia el cielo besan el pecho azul" de las columnas. BREVE CANCION A LA VANIDAD habla de un "instante leve en el azul ligero". Y cuando el poeta penetra en los arcanos de la ROCA MILENARIA halla "formaciones de azul inerte".

Tan efectivo como puede ser el color azul en la imaginaria daviliana de su poesía neo-romántica -por su tono sentimental apasionado- y neo-modernista -por sus atributos de lenguaje-, es ineficaz en la poesía social, que se gestó simultáneamente con el otro tipo de lírica y cuajó en el CANTO A GUAYAQUIL, al que nos hemos referido ya, en el cual si bien la imagen telúrica "Tu azul constitutivo, en desplegado leudo", metáfora marina bastante lograda, está en su sitio, "la azul irisación de los fusiles", en la trágica noche de la matanza de noviembre del año de 1922, es de los más desafortunada, y está absolutamente fuera del lugar.

Echemos ahora una ojeada a la presencia del blanco en la poesía temprana de nuestro autor. Blanquísima es la sangre de Guayaquil en su CANTO, y blanquísimo el viento que duerme en la CASA ABANDONADA. Blanco el muro en que halla una fecha de muerte en el mismo poema. "Blanco caballo en soledad de espuma" es la imagen digna de Carrera Andrade que usa en CONSTITUCION DEL AGUA, un poema que tiene también unos versos de filiación escudereana (por ejemplo: "desunida y unión desvanecida", entre otros). Blancas son las jerarquías genésicas de la ODA AL ARQUITECTO, Blancas las cuerdas que atan sus ojos en CANCION DEL TIEMPO ESPLENDOROSO, blancas las aves "que adelgazan la permanencia aérea" de los muros del TEMPLO ANTIGUO en su canción, blancas las manzanas surrealistas del paisaje en que quisiera hallar a Teresita, blancas, las bestias que busca el hombre de ORIGEN I, desde siempre. Blancos los "cuadernos de ternura" en CARTA A LA TERNURA DISTANTE; blanca la mariposa nerudiana, sobre cuyas alas recae el peso "de las noches de mayo" en INVITACION A LA VIDA TRIUNFANTE y blanquísima la voz de una de las mujeres que ama.

Pido al lector que no aspire a un inventario exhaustivo del epíteto de color en esta limitada introducción a la obra lírica de Dávila, pero para el que guste de números y precisiones, los encontrará en EL LENGUAJE POETICO DE CESAR DAVILA, publicado en 1977 por la PUCE. (6).

He tratado solamente a base de unos cuantos ejemplos, de justificar el nombre de CROMATICA, dado a la primera etapa poética del autor, y pienso que con lo visto sobra.

Recuento Cronológico.- El primer poema de Dávila aparece en 1934. No ha sido posible encontrar nada de poesía suya en casi diez años posteriores a la fecha de LA VIDA ES VAPOR. Sobre este pequeño poema hay poco que decir, salvo que lo que más llama la atención es la precocidad de Dávila en lo que a percibir movimientos artísticos se refiere. Alguna imagen como "mi corazón es el as de oros en el vértice de la Torre Eiffel", recuerda, por ejemplo, al surrealismo a la manera de Jean Cocteau. Y surrealista temprana es también esta otra: "una bandada de pianos negros me está devorando los pulmones". El surrealismo pleno vendrá luego, en la época de ARCO DE INSTANTES, aunque esta tendencia que parece lo apasionaba (7), no deja de poner su breve impronta en algún momento del libro ESPACIO ME HAS VENCIDO y en CANCION A TERESITA.

Antes del primer gran poema de su etapa inicial, CANCION A TERESITA, aparecen varios poemas bastante menores (entre otros CANCION PARA UNA MUCHACHA DE OJOS VERDES, que contiene gérmenes de ODA AL ARQUITECTO), de compromiso, de ocasión. Me refiero concretamente a ELOGIO DE LA GRACIA ILUMINADA, con el cual participa en 1943 en el concurso de Elogios, convocado por la Revista Tomebamba de G. H. Mata, se trata de un juvenil cúmulo de metáforas, nunca recogido en libro, como tampoco lo han sido los dos anteriores ni el ya mencionado CANTO A GUAYAQUIL, con el que gana un certamen convocado por la Revista Oasis de Jorge Enrique Adoum y la Página Literaria de Diario El Telegrafo en 1944. Del CANTO lo que más importa es su intención social, acorde con su militancia izquierdista de entonces, sin embargo, nadie puede negar su desigualdad, a la que contribuye, sin duda, su extensión. Son rescatables muchas hermosas imágenes, (8) que anticipan ya la plenitud de su estilo como "mi oído, su escalera, subió, de caracol", recreación metafórica de la noción de tímpano: o "su miel alargada en terso dardo", visión de la

luz del litoral; o música de azúcar sonrosada", sinestesia (9) en que se mezclan lo auditivo, lo gustativo y lo visual en una de esas amalgamas que tendrán su mejor momento en ODA AL ARQUITECTO.

CANCION A TERESITA es de 1945. Aún palpitante y cercana la oscura presencia del mal extraño que consumía a su prima María Luisa Machado, Dávila plasma en la evocación lírica de la pequeña santa Teresita de Lisieux, una de las obsesiones temáticas de su obra la enfermedad, y obtiene uno de los poemas más hermosos de cuantos escribió, cuya análisis "in extenso" lo ha realizado brillantemente Jaime Montesinos. (10).

Por tanto, yo me limitaré a abordar esta burilada joya, concebida en tono que mezcla, a la manera modernista, de forma muy sutil lo sensual y lo sagrado, partiendo del tema del mal físico.

Es extraño como el poeta puede transformar la realidad al extremo de que las penalidades más terribles llegan a convertirse en las más delicadas imágenes líricas. Así, el sudor de la tuberculosis se vuelve en el poema "mínimos crucifijos" en las sienes de la pequeña santa.

Su fiebre es una hoguera de "materia estelar". Sus padecimientos se visualizan en "la doble nube de tus desnudos hombros" que se refugia " en la esquina delgada de la cruz". La tos y el frío de la noche de caídos termómetros, volar, rotas las alas, el ave de tu tos.

La adjetivación de casi todo el poema remite a la idea de fragilidad, de joven cuerpo afectado por el mal físico, aunque se da indirectamente en la mayoría de los casos: Pálida Teresita, trunco paisaje, mínimos crucifijos, caídos termómetros, esquina delgada, rotas las alas, arcángeles enfermos.

Ocurre lo mismo con las imágenes, que evoca, casi todas, realidades inconclusas, a medio camino, fantasmales. Así, el paisaje de estalactitas, por ejemplo, es incompleto, no se trata de la naturaleza exterior, viva e íntegra, sino de una visión grutesca, muerta y trunca. El paso de la santita es leve, como el de una mano sobre el laúd, es en realidad -y como lo vere-

mos más adelante- una visión onírica, "en niebla", espectral. El musgo es visto como la "menuda hierba que viene de puntillas desde el cielo a las torres", no crece firme, como la hierba en la tierra, no, baja desde lo alto como una balletista irreal. Las vegetaciones parásitas son "ese borde de guzla que crece en los tejados", no el instrumento musical entero -de ancestro modernista en nuestra lírica, pues salvo en DANSE D' ANITRE de Silva, no creo que se lo halle- no, solo en fragmento de él.

Otro aspecto que es preciso tener en cuenta en el análisis de este poema, es su filiación surrealista, a la cual ya nos hemos referido aunque sea tangencialmente. Insistiré en esa preciosa imagen tan plástica, a la manera de un cuadro de Marcel Duchamp: "esa nube que baja de tarde a los dinteles, entre manzanas blancas, en una esfera azul". Si muchas imágenes del poema tienen algo de sueño, de marcado onirismo, en el que los dos planos que entran necesariamente en la plasmación imaginista -el concreto y el abstracto- se entrecruzan muy sutilmente, es en este ejemplo en donde mejor se puede apreciar esto. Lo concreto de esta visión superrealista está en los elementos "nubes", "manzanas", "esfera", "dintel". Lo abstracto está dado por la creación de una atmósfera irreal, pues en la realidad sabemos que ninguna nube baja a la hora alguna a los "dinteles". Por supuesto, la adjetivación juega un papel irrealizante fundamental: manzanas blancas y esfera azul, se suman como elementos plásticos de este cuadro onírico.

Cosa igual ocurre en "Cómo escucho el silencio de tu paso en niebla, bajando la escalera de notas de laúd". Es una imagen musical al estilo de las que hay en los cuadros del Bosco, y también antitética, por la oposición "escuchar" "silencio". Los elementos concretos "Paseo", "escaleras", "laúd". (Este laúd, es también modernista, si recordamos a Humberto Fierro, aunque no hay porqué darle un carácter privativo, ni a éste, ni a ningún otro elemento). Los abstractos, y más que tales, oníricos: "niebla", que introduce la vaguedad de lo impreciso, del sueño, y el verbo bajar, que quizás afectado por el aire de irrealidad, de lo soñado, se transforma en un cambio de registro en la escala musical, en que viene a dar la concreta "escalera" claustral. Solo en el territorio de los sueños ocurren tales metamorfosis.

"Quién colocó en tus plantas los descalzos patines de celuloide y ámbar?" He aquí una interrogación retórica que introduce una de las imágenes más refinadamente surrealistas de la composición. "La aproximación mutua de objetos aparente-

mente incongruentes crea un mundo misterioso e inquietante" (11), se afirma sobre la forma de composición surrealista en la pintura, cosa parecida podríamos afirmar de esta curiosa amalgama de insólito, que sorprende al lector, produciendo en su ánimo un efecto de shock, de aquellos que busca la poesía contemporánea, y en mucho por influencia de los surrealistas, según Hugo Friedrich (12). O no es desconcertante poner patines en los pies de una santa, y no precisamente de cualquier tipo, sino de dos materiales antagónicos por su calidad poética, por su uso? Pienso que Dávila quiso remitir a la idea de alas con estos descalzos y poco comunes patines; unas alas como las de los pies, en las imágenes de Hermes.

Finalmente, no olvidemos el rasgo fundamental del modernismo tardío de este poema, la mezcla sutil de lo sensual y lo místico, rasgo en el que ya ha reparado Montesinos (13).

En "esa noción del beso que comienza en los párpados", los elementos de la imagen podrían clasificarse así: lo concreto "párpados" y "beso", lo abstracto "noción". El plano en el que los elementos se funden es de una imprecisa y sugestiva sensualidad. Igual cosa ocurre en "todo lo que aún no irisa la sal de los sentidos". Es como si el deseo produjera sobre los sentidos -sobre su "sal" exactamente- un reflejo irisado. Con elementos muy concretos, Dávila entra en el campo de lo abstracto, jugando con lo sensual disimuladamente.

"Tu doncellez intacta crea nardos ilesos sobre ese fino valle del aire en los cristales", es una visión de blancura virginal, pero hay como una nota de fragilidad, que la vuelve perniciosa, fatal. Esto está en el contexto de lo trunco, pero no deja de proyectar un vago aire equívoco.

Y recordemos que todas estas imágenes de velada raíz sexual están referidas a una pequeña santa, y se desarrollan en un marco claustral, propio más bien para los arrebatos místicos.

ODA AL ARQUITECTO, escrita cuando Dávila tenía 28 años, ha sido analizada a profundidad por María Rosa Crespo, en su libro, que sigue constituyendo hasta la fecha uno de los estudios más sistemáticos de buena parte de la poesía de Dávila Andrade (14). Ella ha reparado en su análisis en las antítesis, a que hiciéramos referencia cuando hablamos de la tendencia del autor a lo

mistérico, en el panteísmo del poema, en la animización, en la sinestesia, en la reiteración letánica, acorde con el tema religioso de la composición, en los estribillos y en algunos otros aspectos importantes del gran poema de Dávila, el mayor de la primera época. Aquí nos detendremos en solo un par de mecanismos de este maravilloso canto de aliento universal.

Por un lado, recuérdese que hemos afirmado la tendencia panteísta de ODA, lo que justifica sobradamente la animización y personificación de los objetos y la humanización de los seres, realizada por Dávila, que así los está llenando de Dios. El recurso fundamental del poema, a mi modo de ver, es pues la prosopopeya en distintos niveles.

Por otro lado, en su empeño de sintetizarlo todo en un gran magma deouniversal, Davila no solo juega con las más increíbles antítesis, sino que funde en una sola sensación dos o más, y crea algunas de las más sorprendentes y ricamente líricas sinestesias de toda la poesía ecuatoriana. Veámoslo: "los candelabros alcanzan su lengua hasta tu nombre", dice al inicio mismo del canto. Y más adelante: "Por Tí las rosas mueven sus codos de frescura y las dalias sus rótulas de ácido rocío". Así, la metáfora "lengua" sustituye a llama, en el primer caso y sirve para que los candelabros canten, eleven una plegaria hasta el nombre del Altísimo. Es una de esas maravillosas imágenes, que no tienen igual en la poesía de la patria. En el segundo caso, al dotar de codos y rótulas a las flores, las personifica, pero manteniéndose en el plano imaginista por "frescura" y "rocío". Este último elemento es objeto de sinestesia, pues a su calidad visual se añade una adjetivación gustativa: "ácido".

Reparemos también en aquel "dorado toro" pensativo, que ha sido humanizado, en la abeja que "usa su brújula de rosas", en la sangre que "se tiende sollozando", en los hongos que tienen pies y cabecitas, en las colmenas que "cantan", en el árbol que busca la altura y "cuenta los años con coronas", en la música que "anda por el cielo hace siglos", y en infinidad de ejemplos que ilustran perfectamente el uso prodiosamente poético de este recurso.

Antes de abandonar el campo de la prosopopeya fijémonos en una de las imágenes más visionarias de cuantas escribiera Dávila, en esa "ligera mesa en que huye el alfarero con pie impar y leve". Nadie ha expresado con mayor poesía la visión del

torno, como un inverosímil vehículo en que el artesano en vez de trabajar, "huye." No huía el mismo Dávila de la realidad opresiva y tremenda en que le tocó desenvolverse, mientras modelaba la milagrosa arcilla de su obra?

Sinestesias encontramos en la imagen táctil-visual: "la brisa dorado del cabello"; en la visual-olfativa "la delgadez fragante de los hilos de hierba"; en la táctil-visual "la tibia arborescencia que lactan las gacelas", metáfora insólita de leche materna, que la veremos con variantes, en CARTA A LA MADRE; en la táctil-visual "clima cerúleo", en la gustativa-olfativa "un paladar de aroma" y en muchas más. En todas ellas un delicado manejo del instrumento lingüístico nos pone ante verdaderas joyas imaginistas.

Un estudio profundo de Dávila obligaría a detenerse en cada poema y a extraer de él la dosis de magia y belleza que posee. No es nuestra intención tal inventario, que habrá de emprenderlo con seguridad alguien en el futuro, pero anotemos al paso, PAISAJE CON UNA LAGRIMA Y PALABRAS PARA EL SILENCIO DE PABLO PALACIO constituyen el homenaje de un visionario a otros dos grandes alucinados de la cultura universal, Palacio el escritor ecuatoriano y Vicente Van Gogh el pintor holandés, que revolucionaron la literatura y la plástica de sus respectivas épocas y contextos.

El libro ESPACIO ME HAS VENCIDO (1947) recoge poemas que Dávila venía escribiendo desde la adolescencia, según lo testimonia Jacinto Cordero E., (15) y según lo dejan entrever expresiones como "mañana son dos años, siete meses", colocada varios versos después de "era enero. Salimos del Colegio", en CARTA A UNA COLEGIALA.

Este libro significa la definitiva maduración de un estilo, nutrido por muchas corrientes poéticas, por muchas voces hermanas y grandes como la del mismo Dávila. El poeta encerró en las páginas de este poemario veinte composiciones, que ostentan méritos innegables. Es un cuaderno de canciones y esquelas sobre todo, pues estos textos parecen ser los más aventajados. La mejor de éstas -de índole sentimental como la mayoría- es CANCIÓN A LA BELLA DISTANTE. Mediante comparaciones de cuidada factura lírica, Dávila construye su más delicado poema de amor, cuyo recurso estilístico más expresivo es el *simil*.

La bella distante es "perfecta como un surco abierto por palomas", "como un hoyo de lirios o como una manzana que se abriera el corpiño". Son similares de tan cuidadosa elaboración que pasan al plano de las comparaciones metafóricas. Continúa la preciosa serie de imágenes comparativas: "Clara como la boca del cristal en el agua, tierna como las nubes que atraviesan el trigo por los lados de mayo. Dulce como los ojos dorados de la abeja, nerviosa como el viaje primero de la alondra". Solo un hondo sentido de la lírica puede lograr construir una cadena de delicadas expresiones como éstas. En ellas lo sensorial se alía a lo intelectual, muy sutilmente, estructurando esas imágenes definidas por Alejandro Carrión como "instantáneas líricas", en las cuales se da, según precisa el gran autor, una "mezcla feliz de lo objetivo y subjetivo" (16).

De las cartas, la más lograda es ESQUELA AL GORRION DOMESTICO. Hay como un espíritu del santo de Asís en las metáforas que usa para definir a la pequeña ave: "Hermano mínimo, idolillo de musgo, fotógrafo ambulante de los patios urbanos". Hay también algo como la sombra de Carrera Andrade, en estas definiciones de uno de los más familiares entre los pequeños seres.

Su retrato nos es pintado dentro de la misma tendencia a lo simple: "tú que viajas con muletas de alambre y una flor de alfalfa en la solapa". Los atributos del pajarillo son de igual sencillez: "tu suspiro tiene cabeza de alfiler", dice, y antes habla de sus "pasos de violeta seca", como luego de su "voz liviana y pura de grano de maíz". El saludo del poeta al "idolillo", no puede ser más expresivo dentro de lo minúsculo: "un saludo de liquen, de centeno y de albahaca", y los temas de conversación que le propone, no pueden venir más a cuento: "Conversaremos del premio de fin de año de los tréboles, de la dalia que florece en el as de oros y de la orografía del tejado".

En realidad es una composición en tono menor, no tiene los atributos que adornan a la mayoría de los veinte poemas del libro, no posee su ritmo sonoro y amplio, pero está dotada de una transparencia y una delicadeza, como pocos poemas de Dávila, y reúne las características de su mejor lírica: imágenes audaces, aún tratándose de un tema coloquial, cotidiano, recurrencia a los elementos del mundo cercano, transformados por el poder de su palabra; y una gran dosis de ternura, capaz de ser percibida por el lector inmediatamente.

Antes de detenernos brevemente en una de las joyas de esta ETAPA CROMATICA -la última a la que haremos referencia-, CARTA A LA MADRE -que no está incluida en ESPACIO ME HAS VENCIDO, como no lo están muchas importantes composiciones del período anteriores a la aparición del volumen, pero que, son afines a este por el tono y por múltiples rasgos formales-, debemos observar el enorme despliegue de recursos poéticos realizado por Dávila en este libro. Hemos anotado ya algo sobre imágenes, -que son el mecanismo más importante de su poesía, no solo en este período, sino siempre-, símiles, metáforas, las cuales se pueden hallar en BREVE CANCION A LA VANIDAD, además de las que vimos en ESQUELA AL GORRION DOMESTICO, por ejemplo: "Oh efímera y tierna margarita, lila fugaz, sombra líquida y fina", es una acumulación de éstas en los dos primeros versos, referidas todas a la idea abstracta vanidad que de esta manera cobra materialidad, y no faltan en otros poemas. Existen además animizaciones, como aquella por la cual transforma al ente espacio -concebido por él como algo entre lo espiritual y lo físico- en el tú lírico al cual dirige toda la apóstrofe en que realiza el poema ESPACIO ME HAS VENCIDO. Por el proceso de animización en grado de antropomorfización o personificación, el poeta puede utilizar expresiones poéticas como "espacio me has vencido. Ya sufro tu distancia. Tu cercanía pesa sobre mi corazón. Me abres el vago cofre de los astros perdidos. . . etc. O "tu presencia invisible. . . tu memoria en esferas de gaseosa constancia".

Se dan también antítesis: "Tus torrentes oscuros brillan". "Muero en tu eterna vida", "tu veloz firmeza" y otras, que expresan su idea de una realidad contradictoria y al mismo tiempo capaz de ser aprehendida en una grande y universal síntesis lírica y amorosa, aquella que se da el verso "en ti muere mi canto, para que en todos cante". La hipérbole daviliana halla sus mejores momentos en ciertas imágenes afiligranadas de este libro, como la que describe su visión de un mínimo mechón de cabellos al viento, en CARTA A LA TERNURA DISTANTE, como: "una hebra distante y tan delgada que moría en el cielo". O cuando dice a la amada de VARIACIONES DEL ANHELO INFINITO: "Si alguna vez tus manos se elevaran tanto hacia el aire que no fueran materia", creando una indescriptible sensación de transparencia. Encontramos también sinestesias como "música nevada", de carácter auditivo-táctil en PENETRACION EN EL ESPEJO, "sombra líquida y fina" en BREVE CANCION A LA VANIDAD, en la que se mezclan lo visual

y lo táctil, o la imagen del poema final ESPACIO "tu terciopelo anilla su rumor de ola en éxtasis", en la que se fusionan varias sensaciones: táctil, visual, auditiva, elementos del plano concreto "terciopelo", "anilla", "rumor", "ola"- y el "éxtasis" final y abstracto, para darnos una visión de pintura de René Magritte: el espacio como una inmensa tela, recogiendo el sonido extático del mar de las esferas siderales, imagen en la que el poder animizador y evocativo de Dávila llega a su punto más alto.

El surrealismo aparece en la concepción misma del espacio como un abismo en el que se puede caer. Hablando del espacio Paul Eluard decía "je tombe et ma chute eternise ma vie"* , que es muy semejante a ideas como: "tu pozo en el que caen oscuros los luceros" (ESPACIO) y a "Muero en tu eterna vida. . . En tí muere mi canto para que en todos cante". (ESPACIO ME HAS VENCIDO).

Para Eluard: "L" espace sous vos pieds est de plus en plus vaste" **, lo cual está muy próximo de "conozco que estás hecho de futuro sin fin", "tu presencia invisible que huye su propio límite" y "Amo tu infinita soledad simultánea" (ESPACIO ME HAS VENCIDO). Aparece también en algunas imágenes, tales como la desconcertante "lengua de escorpiones sumergidos", que remiten en seguida a una de esas composiciones de la tendencia onírica; o "nevera en flor de cristalografía" que describe un objeto doméstico, usual, mediante una visión hartamente inusual, o en casi toda PENETRACION EN EL ESPEJO, que ya por su mismo tema pertenece al mundo de lo inconsciente, al sueño.

Además de todos estos y muchos otros aspectos y recursos, cuyo detalle rebasa los límites de este estudio, podemos decir que parte de la gran revolución que este libro causara en la poesía ecuatoriana está en el sonoro léxico que utiliza Dávila para la construcción de sus inolvidables piezas líricas. Este no tiene fronteras, el poeta busca en la poesía romántica, en el parnasianismo, en el modernismo y postmodernismo, en los vanguardismos, y construye su lengua poética, en una síntesis para la que estuvo dotado como nadie; y en la obra de nadie volverían a sonar términos como arborescencia, topacio, sortija, resina, candelabros, terciopelo, arcángeles, orla, delicia, cornamenta, transparencia, arcón, redoma, cisterna, zafiro, prismas, amaranto, ba-

* Yo caigo y mi caída eterniza mi vida.

** El espacio a tus pies es cada vez más vasto.

sílicas, alondras y cien más, con la fluidez y la propiedad con que suenan en la suya, no sé si porque fue ese su feliz momento de apropiación de la música del verso -una música que no lo abandonaría ya ni en lo más hermético de su producción o porque era un poeta que poseía el excepcional "don de hablar con amor toda palabra".

La adjetivación colorista y variada es tan brillante como todo en este libro, que ya en su época hacía decir a un crítico extranjero que era "Riquísimo en palabras y en conceptos, cálido, labrado en cristal sonoro y disonante, alentado por cósmica grandeza y traspasado de ternura". (17).

CARTA A LA MADRE fue un presente lírico para Elisa Andrade, después de un largo silencio, en la época en que Dávila vivía en Quito, por tanto, aunque no hay documentación, yo me atrevería a fecharlo en 1946 (recuérdese la fecha de la muerte de María Luisa Machado, 6-1-46, y la alusión en el poema), pese a que tradicionalmente se lo considera posterior.

Dos de los recursos claves de la composición son la **hipérbole** y la **integración lírica** del lenguaje coloquial. Exagerando poéticamente, Dávila consigue efectos hermosos y conmovedores. El tono conversacional vuelve al poema algo totalmente íntimo, su romanticismo aparece justamente en esta confesión en la que todo queda a flor de piel, a flor de poesía, mejor.

La **hipérbole** transfigura la imagen de la madre; la delgadez del pan de su pobreza, la "blancura altura de los senos", descalfa; su amor semejante al "dolor de Cristo", sus ojos heridos por "mil noches de costura", y el color de su piel, temblorosa, por "el viento que gira en la ventana", con su filiación nerudiana de aquel viento nocturno que "gira y canta" en el POEMA 20, todo nos entrega la visión ideal que Dávila tenía de su progenitora, en un lenguaje de ternura contenida, nada lloriqueante ni ramplón, peligros a los que abocaba el tema familiar.

El coloquialismo es también un riesgo que corre el poeta conscientemente, pero todo es logro en esta delicada pieza lírica.

No se establece en ningún momento un contraste violento, como podía ocurrir, por el enfrentamiento entre el habla familiar y la visionaria concepción de metáforas tales como "te robé un árbol azul y dos arbustos blancos", imagen de la sangre y los senos que lo amamantaron, que luego Dávila utilizaría en

ODA, o entre los giros conversacionales y las hipérboles ya vistas. Todo alcanza su perfecta síntesis lírica, por la cuidadosa dosificación de los elementos a lo largo de la composición.

La forma apostrófica de diálogo imaginario está cargada de ternura, llena de recomendaciones íntimas y de confesiones:

"no madrugues a misa ni cojas el sereno". "No sufras porque el sábado amanezca con lluvia", "me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta. Ahora que estoy lejos, te diré, Yo la amaba. Mi timidez de entonces me quebró las palabras".

Todo parece dicho en murmullo, en voz baja:

"Dime sinceramente qué piensas de este hijo". "Tú dirás: "esas cosas que tiene. . . ."

Y solo de manere tangencial, reparemos en la efectividad del uso de la reiteración en la penúltima estrofa, cuando, por la cuádruple repetición de "te amo", el sentimiento filial se transforma gradualmente en un amor universal, como era, en efecto, el que ya para entonces latía en César Dávila Andrade. Ese amor colectivo que se volcaría en las grandes obras de su segunda etapa.

3.- Oh Dulce Patria Caminada en Soga.

LA ETAPA EXPERIMENTAL de la poesía de Dávila se mueve entre tres núcleos de atracción: la geo-historia, la mística y el surrealismo.

Sobre dos de estos tres aspectos, hemos hablado en varios momentos de esta introducción, y no ha sido gratuitamente, sino a base de expresivos textos del autor, sobre el otro -el primero- también algo dijimos al lector al tocar la temática.

Veamos lo que decía Dávila Andrade a Rafael Delgado, en una entrevista.

Delgado pregunta: "La raíz de su obra?". El escritor responde: "Mística, seguramente. —Mística de América, de oscuros orígenes casi destruidos". El entrevistador inquiere: "—Sus dioses?". Dávila contesta: "—No tienen cara, están ocultos dentro de las cosas. Dioses arcanos". Delgado sigue: "— En pintura, si fuera esa su fórmula, qué elegiría? " y el poeta dice: "—El surrealismo (18).

Comentando CATEDRAL SALVAJE, punto de partida de la ETAPA EXPERIMENTAL, el poeta Jorge Enrique Adoum escribe.

"César Dávila Andrade ha ejercido, especialmente entre los jóvenes poetas ecuatorianos, una influencia que me atrevo a calificar de nociva". Y sigue: "porque su misticismo, real profundo, de consistencia anímica, adoptado por otros escritores se convertía en una posición artificial, un truco literario con el que se ha pretendido dar calidad de hermetismo y profundidad a obras de arquitectura deleznable" (19).

Uno de sus contemporáneos más significativos en la lírica, reconoce así en Dávila al iluminado, censurando la desviación de la influencia del poeta, uno de los aspectos que no han sido aún estudiados y que requieren de una investigación a fondo, así como lo requiere la desvirtuación del espíritu de geografía y la metáfora de Carrera Andrade.

Adoum se fijó sobre todo, en la tendencia evasiva de los jóvenes poetas de entonces, que esquivan la realidad, la historia, la geografía, amparándose en la poesía daviiana de la EPOCA CROMATICA: "cuando insistía en que, por lo menos, debíamos escribir el canto con los elementos propios que nos proporcionaba nuestra región terrestre, se citaba como prueba en contrario, la poesía de César Dávila Andrade". Dice, y luego celebra la "actitud de retorno a la tierra", de Dávila, con su más recia obra, CATEDRAL SALVAJE".

Observa también, con mucho acierto, que Dávila Andrade no solo está animado de una actitud humana y vital en general, sino que tiene una precisa ubicación geográfica". (20) En verdad, nuestro autor, llevado de un profundo y renovado amor a la geografía, patria -efecto de la distanciamiento producida por el viaje a Venezuela- piensa Adoum, la metaforiza en el desmesurado edificio de su obra concibiéndola como "Catedral de la altura, rezada por millones de insectos y de cóndores", como "cataclismo de monstruos y volúmenes", en la primera parte de su himno telúrico, que lleva el nombre del poema, por las implicaciones

de lugar que conlleva*.

Pero, como América es crisol en que se funden todas las razas, todas las manifestaciones de la cultura universal, todos los credos, en la segunda parte del extensísimo poema, llamada EL HABITANTE, Dávila remueve con la mágica vara de su verbo en el magma de la historia, buscando al hombre universal, no solo al aborigen, que había sido un día dueño del "maíz infinito", y al conquistador español que lo explotó en todas las formas imaginables, hasta la pesadilla, lograda en el poema por esta curiosa y onírica imagen:

"Alguna vez lo vieron, asimismo
por el muro infinito de los Andes, pasar como un escarabajo,
empujando una bola de estiércol para el Rey!"

Digo que es el hombre de todos los tiempos y todos los lugares el que se agita y muere sobre la "corteza embrujada" (metáfora de la tierra que fascinó toda la vida al poeta y que aparece constantemente en su obra), basado en las reiteradas afirmaciones líricas del propio Dávila.

"Todos vosotros os mojasteis de algún modo en mi corazón!"

Todos vosotros! Todos!

Los simones, los lázaros, los pablos, los peones de la hierba,
los labiregos del Ande, y los otros, comidos por el cáncer de
piedra,

Antes de Cristo, en todas las pirámides;"

y también:

"Aquí está el albañil que cayó de los andaminios de Salomón
y el obrero despedido por el viento.
de la Torre de los Tartamudos!

Con las espaldas gruesas de sol y sangre
llegó el oscuro picapedrero de los Incas".

En la tercera parte del poema, en VATICINIO, Dávila se

* Es curioso, pero ni Rodríguez Castelo ni María Rosa Crespo repararon en que se trata de un solo poema dividido en tres cantos. El crítico habla de "EL HABITANTE" -segundo gran poema del libro- y la Dra. Crespo de "CATEDRAL SALVAJE" poemario que reúne tres composiciones extensas. Solo Liscano reparó en la unidad de la obra y su triple división: "CATEDRAL SALVAJE constituye una audaz tentativa poética. Se trata de un solo poema extenso, dividido en tres partes: CATEDRAL SALVAJE, EL HABITANTE Y VATICINIO". (21).

levanta en medio de éxtasis místico y habla ya rrebatadamente, como un iluminado, invocando en su oráculo profético al evangelista Juan, en catorce de las mejores estancias de esta parte de CATEDRAL SALVAJE, desde la que empieza "en la marcha del viento y de la llama", hasta la que termina "ante sus ojos de transparente vino azul que despiertan o matan".

CATEDRAL SALVAJE es un poema duro, no tiene la tersura ni la fluidez de la primera poesía de autor, aunque no por ello pierde la musicalidad, pese a la heterometría reinante; además, la constante aparición de las construcciones admirativas fatiga al lector. Pero es una impresionante sinfonía bárbara, en la que se mezclan unos pocos acentos dulces con la ruda y magnífica aspereza de un lenguaje que parece extraído de "la altura; entre vitrales de granito y nube", de "la tierra de murallas y abismos", de las "rojas mesetas desolladas por el viento", de "la cuarta comarca de la Tierra".

Adoum observa que: "En CATEDRAL SALVAJE se mantiene la imagen luminosa, audaz y elaborada". Yo afirmaré que no solo se mantiene, sino que se supera y llega a un punto, que el mismo Dávila no será capaz de rebasar.

"Acaso la excesiva extensión del poema, acaso su exhuberancia verbal atenúa esa sensación de deslumbramiento que solía dar su metáfora repetida", duda Adoum (22). Y no le falta razón. Es tan vasto el poema que la coherencia de la primera época desaparece entre la frondosidad imaginista, que el ritmo vertiginoso de la ETAPA CROMÁTICA no es más que un recuerdo entre el continuo, incensante desfile de visones que desemboca en la apocalipsis final.

Hernán Rodríguez Castelo ha llamado a CATEDRAL SALVAJE "aporte fundamental a la lírica ecuatoriana" (23). Liscano dice "César Dávila Andrade ha metido a todo su Ecuador terrible y hermoso, desesperado y creador, en este poema que abre perspectivas hacia misteriosas emociones y grandes fórmulas de integridad humana" (24).

En este "himno a la grandeza del continente", como lo denomina también Rodríguez Castelo, la visión mística -americana o no- está en el canto final, sobre todo; la de la tierra particularmente en el más logrado de los tres, en el primero, y la posibilidad "de visualizar, de ahondar gracias a la imagen, en los

mundos del símbolo y de las intuiciones, de los recuerdos y de las visiones, de traer a flote delirios, naufragios y agonías" (25), se sustenta en gran parte en el poderoso aliento surrealista que emana de todo el poema. Veamos unas cuantas de estas imágenes visionarias, que destellan en el fulgurante texto:

"y cuelga entre cristales el zapato del venado"

"la tumba empuja los jazmines

hacia las raíces enguantadas de los agonizantes".

"Un mendigo asciende por su arpa a los relámpagos universales"

"Como carro de piedra en la colina, duerme la blanca mano del poeta"

"Entre espejos venimos a pescar sin piedad nuestra epidermis"

"El peón despeñado recoge sus heridas y sus golpes
en una ceremonia iluminada por legiones de estatuas"

En todas las que hemos espigado para ejemplos, el lector encontrará los elementos de insólito, la fusión de planos en los que algo que emerge del sueño se hace presente: el calzado de un animal, las manos de los muertos con raíces, una visión delirante un mendigo encendiendo por un arpa, la recurrente imagen del carro, en este caso aplicada a la mano del artista, en un símil totalmente fuera de lo común, la plástica de Giorgio de Chirico, al que Dávila llamaba "Mago", en la evocación del peón resucitado. (26).

La historia -que años después causará el parto prodigioso de BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS - irrumpe en la cadena imaginista de este poema, con pinturas directas, poéticamente elaboradas, pero muy conmovedoras, por ejemplo:

"un hombre habitó esta roca durante siglos

y fue alimentado por la aurora de las espigas

y las fuentes de semillas descubiertas por los loros!"

Descripción de la situación del habitante americano antes de la venida de los conquistadores, que tiene mucho en común con la de LUGAR DE ORIGEN de Carrera Andrade. Frente al pasado feliz, se alza el presente con su desgarradora realidad:

"Hoy duerme ante la boca del horno abandonado
y escarba en la guitarra bilingüe del mendigo!"

El inicio de EL HABITANTE tiene el mismo tono. Luego de haber poseído el "maíz infinito": "le desnudaron en la plaza y le vistieron con profundos látigos". Imagen que anticipa BOLETIN tanto como éstas:

"Y allí estaba el eclesiástico carnal, usando el templo como recipiente, y moviéndose entre anchos paños negros cortados en forma de mujeres. Ellos estaban siempre sobre ellas, (hijas, madres, devotas)".

"Oh dulce patria caminada a soga entre huellas de mulos y de esclavos".

Otro rasgo interesante de CATEDRAL es la integración de ciertos temas de la cuentística de Dávila a sus versos. (27) Así por ejemplo tenemos el de su relato EL VIENTO en los siguientes:

"Los herreros habían vendado con sus más negras camisas invernales las nerviosas cabezas de las mulas"

De LA MUERTE DEL IDOLO OSCURO: "Cargadores de estatuas y turbinas:"

De EL CONDOR CIEGO:

"Alguna tarde en una sorda pausa entre dos tempestades torna a elevarse el negro cóndor ciego, hambriento de huracanes

En el más alto límite del vuelo, cierra las alas repetinamente y cae envuelto en su gabán de plumas. . . ."

Si en los dos primeros ejemplos el tema solo se esboza, aquí se desarrolla integralmente.

CATEDRAL SALVAJE significa una superación indudable de la etapa inicial, un lanzarse a muy altos vuelos líricos y un cierto intento de épica, en la asimilación de las historias de los personajes múltiples que conforman la globalidad "habitante". En su primer experimento a lo grande con el material poético, del que ha obtenido ya preciosas joyas en el pasado, Dávila logra un poema, que pese a sus evidentes desigualdades es un nuevo hito de poesía.

Alfredo Chaves decía en 1959, año de la publicación del libro, "ARCO DE INSTANTES reúne seguramente la última pro-

ducción de su autor y viene a enriquecer y ampliar su obra conocida en publicaciones de varios años" (28). Y era verdad, ya que algunos de los poemas que Dávila agrupó en número de veinte y dio a la estampa bajo el título mencionado, se publicaron varios años antes, así por ejemplo ORIGEN II (1952), fragmentos de LA CORTEZA EMBRUJADA (1953, 1954, 1955) y OUROBOROS (1956).

Lo que no tenía sentido afirmar era que "en su expresión general y en sus vertientes y matrices formales, el conjunto. . . no registra mayores variaciones en relación con su producción anterior". (29).

Quizás Chaves se dejó llevar engañosamente por ese par de versos que cierran ADVERTENCIA DEL DESTERRADO:

"Yo soy de ayer, y me visito ahora
por un descuido en que lloró el Eterno".

Solo este poema, estos versos, que aproximan Dávila al Vallejo de "nací un día en que Dios estaba enfermo", y algunos otros pocos, tienen alguna relación con la ETAPA CROMATICA que, con sus "estivales muchachas yacentes más allá del sueño", ha quedado definitivamente atrás.

ARCO DE INSTANTES emerge en el justo centro de la ETAPA EXPERIMENTAL, y muestra los resultados -no siempre exitosos- del intento de superación del lirismo desbocado de la poesía dáviliana hasta 1950, como también del telurismo caótico y gigantista de CATEDRAL SALVAJE.

Todo el esplendor verbal intenta ser desterrado, toda la rica metamorfosis de la realidad, alcanzada por el suntuoso ropaje de la metáfora y la imagen, quisiera hacerla desaparecer el poeta. Opta pues, por una poesía que aspira a ser despojada, desnuda, pero cae en las máscaras del sueño, en la ambigua trampa del surrealismo. Ciertamente que el onirismo no basta para cubrir las heridas vitales que subyacen en esta obra, las lacras causadas por la "cadena enroscada en el fondo del cajón"; por el recuerdo de "los públicos nidos" y la frustración de la "insostenible" salvación de la Carne". El sueño es insuficiente para refugiarse en él y olvidar "los pasos rotos" y la "blasfemia de los ebrios"; la situación del poeta "ahogado en piedra, con un cielo enloquecido en el corazón", su peregrinaje por "calles, moradas, antros, desfiladeros del dolor civil" su conciencia de ser

un "inútil puro"; su desesperada búsqueda de aquella "esquirla de los Espejos del Altísimo", de aquella sabiduría que solo intuye pero hacia la que va a ir en adelante, despojado ya de "la batura chispeante" de todo lo pasado, con apenas unas cuantas escalas en la tierra, con alguna que otra terrena "conexión" todavía.

Todo ARCO DE INSTANTES es surrealismo, todos y cada uno de los poemas contienen una siquiera de esas desconcertantes imágenes en las que la incongruencia impera "a menudo con alusiones impensables y relaciones subterráneas pero no justificadas", como las que ocurren en la totalidad de manifestaciones de esta tendencia (30). Así, tenemos por ejemplo "El organista busca en sus gabanes, las manos de unos novios, los límites del péndulo y de los clavicordios". Quién podría negar la fuerte dosis de material de sueño que hay en estos versos? A veces, ésta invade poemas enteros, no dejando lugar a su comprensión, y sí apenas a su intuición, cerrando con una llave de misterio el código que en ellos subyace. No es el caso de todo el poemario, insisto, pues allí están el vívido INFANCIA MUERTA, el terrible y mencionado ORIGEN II (llamado así para diferenciarlo del poema del mismo título que incluye ESPACIO ME HAS VENCIDO), los plenos de vivencias directas EL EBRIO Y HOSPITAL, o esa única presencia de lo geográfico en este libro, LA CORTEZA EMBRUJADA (que al fin alcanza una fijación en libro, estructurada en dos cantos, aunque luego preste su título para otras búsquedas de Dávila).

En todos estos, la realidad, los referentes, emergen de la maraña surrealista y afloran con todo su peso, con toda su amargura, pero ya Dávila ha empezado su incursión en el hermetismo, con la decisión de quien se lanza a las titánicas "batallas del silencio", aunque conoce que su "afán de Paraíso está en desgracia" y quién sabe si su voz "a las puertas de un Dios mudo".

Una de las "conexiones de tierra", de las que habláramos antes -aun a riesgo de apoderarnos para esta expresión de un título mucho más tardío del autor-, la mayor de todas, ocurre simultáneamente con ARCO DE INSTANTES, y es, naturalmente, BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS

Aunque una de las cosas más odiosas que puede hacer un autor es citarse a sí mismo, hay algo que escribí antes sobre este poema de Dávila, y que, ahora viene a cuento: "Su obra más grande debe más a la historia que a la lírica, sin ser por ello me-

nos poética -afirmaba-; y más al dolor de su pueblo que a todos los libros . . . " (31) Y es verdad. Pues no importa para nada lo que Dávila leyó en la época de escritura de BOLETIN, sino la grandeza del texto poético como tal y la vida que se agita en cada verso de esta obra, casi en cada palabra, con su cercanía a la raíz quichua o su arcaísmo.

María Rosa Crespo, en su libro ya mencionado, realiza sugestivas aproximaciones a CATEDRAL SALVAJE y BOLETIN Y ELEGIA DE LAS MITAS, ellas servirán para ilustrar mejor a los lectores interesados en estos poemas, para ayudarlos a descifrar ciertas claves y, quizás también, a entender mejor sus oscuridades, que lo que yo esboce sobre ellos en estas líneas. Aquí, tal como lo hiciéramos con CATEDRAL SALVAJE, solo echaremos un vistazo a BOLETIN.

Es, sin duda, el canto lírico más logrado de la poesía ecuatoriana sobre tema indigenista. Es algo así como la contrapartida de aquellas obras que, casi treinta años antes de su aparición, había dado la narrativa del realismo social, en homenaje al indio ecuatoriano, esclavizado, humillado y maltratado hasta la muerte, como lo he dicho página atrás.

El autor utiliza una especie de narrador anónimo y colectivo, que encarna en sí a toda la raza indígena y va desgranando ante el lector asombrado un rosario de penas, que tienen su parangón en la historia dolorosa de Cristo, según lo ha observado María Rosa Crespo. (32).

Dávila Andrade amaba su poema, sentía una especial predilección por él, y esto se nota, cuando en marzo de 1967, contestando una carta de Vladimiro Rivas, en la que éste le contara del estreno y el éxito de la puesta en escena del poema por Fabio Pacchioni, dice: "Junto con mi mujer he leído su carta varias veces, y créame, hemos tenido que refrenar nuestra efusión a duras penas. Ese poema en el que dormían mis indios (Ud. sabe que les amo) se despertaba de pronto y volvía a mí a través de sus palabras, y ellos me hacían signos de entendimiento y se alegraban de que yo, un día, les hubiera entendido la tristeza tremenda y el coraje que les impide ser borrados. . . " (33).

Ese amor se transparenta en la composición de esta crónica de agravios que, en estilo entrecortado, pero muy efectivo, basado en el sustrato quichua y la tendencia del indígena a supri-

mir los artículos, narra la monstruosa explotación de la raza americana por los españoles. La elipsis y el arcaísmo, le dan un tono de vieja confidencia a la luz de las nogueras de los siglos.

El memorial de infamias abarca los grandes dramas colectivos y las pequeñas tragedias espeluznantes. Esta alternancia hace más vivido el poema, más cercano al corazón de quien lo lee, pues a veces las visiones de conjunto son frías, lejanas -aunque éste no es el caso-, en cambio el conocimiento de las historias menores, desoladas y amargas, insertas en la crónica de esa lacra inhumana que fueron las mitas y los obrajes, hace que se logre una pintura mural de vastas proporciones, llena de mínimos detalles conmovedores.

Pertenecen al drama de masas las estrofas primera y segunda, por ejemplo, la tercera, en cambio, que cuenta la castración de Melchor Pomaluisa, es de las que se incluyen en el drama individual, que no por ello es menos parte de la historia. La cuarta tiene carácter general, la quinta y sexta cuentan la historia del que regresa y encuentra su hogar en ruinas, la séptima retorna al drama comunitario, y así continúan tres más. La historia del que muere vomitando sangre se circunscribe a lo personal. Y prosigue este juego de alternancias, hasta culminar en la estrofa final y su amalgama definitiva:

"Regreso. Regresamos! Somos! Seremos! Soy!" dándonos a entender así que cada uno de nosotros es parte del todo de la historia, y que las calamidades familiares, descritas en el canto, son solo un fragmento de la gran calamidad de la conquista, no martirios aislados, sino vejaciones menores que conforman el ultraje total de la raza.

Pese a mi propia afirmación en el sentido de que el poema debe más a la historia que a la lírica, es imposible dejar de reparar en su gran calidad poética. Es una obra lírica en el más alto sentido de la palabra, aunque no deje de tener rasgos épicos, mucho más acusados que los que ocurren en CATEDRAL SALVAJE. Su vibrante, verdad de carácter histórico su enraizamiento en la crónica, no quita su calidad poética, y a ella debemos referirnos, aunque sea brevemente, antes de cerrar esta etapa de la poesía de Dávila.

Los modos expresivos basados en el habla popular son los mejores logros del poema, por ejemplo: "nos trasquilaron hasta

el frío la cabeza. . . " para narrar el ominoso corte de cabello, a la fuerza, realidad que se da en las más diversas esferas de una sociedad que la consideramos distinta de la que subyace en BOLETIN, y que a Dávila, en su infinita sensibilidad, debió parecerle una de las peores injurias que se pueden inferir a ningún ser humano.

La enumeración "sin paga, sin maíz, sin runa-mora, ya sin hambre de puro no comer", contiene como un hálito de esa queja, con un secreto acento de rebeldía, que se puede captar en la conversación de la gente del pueblo, y que Dávila fue capaz de percibir y elevar a nivel lírico, sin violencias de origen retórico.

Lo mismo ocurre con expresiones como "solo calavera, llo-rando granizo viejo por mejillas", conmovedora visión de dolor y muerte. o con "corazón que estrujaron pisando ante mitayos", "encerrado desde la aurora hasta el otro claror"; "sin Sur, sin Norte, sin choza, sin . . . dejáronme", "Todito El, en una sola lla-ga salpicada", desgarradoras quejas, que son apenas una breve muestra de la letanía infinita que usó Dávila para condolerse de la desgracia de su raza, la nuestra.

La clipsis se nota en construcciones como "En plaza de Po-masqui en rueda de otros naturales". La influencia del sustrato, lo observamos ya, reduce la frase, le da consistencia y la acerca de algún modo al habla castellana del indígena. Cosa parecida ocurre con "en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chan-chos, cortáronle testes"; "Brazos llevaron al mal. Ojos al llanto. Hombros al soplo de sus foetes" (Repárese en la curiosa ultracor-rección de este último término); "y cuando en ható, allá en alturas, moría ya de buitres o de pura vida. . . ."

El arcaísmo, que pone como una pátina en el texto, aparece en términos como "trujeron", "texer", "comistes", "Santa Bar-bola".

Los coloquialismos "diosolopagui", "adrede", "tam", "pa-ra el pulso", "nuevos de ceniza", "sanguaza", "capisayo", al-gunos nacidos hace mucho tiempo al calor del quichua, de viejo cuño, y por tanto arcaísmos, introducen el antiguo sabor del ha-bla cotidiana, el ancestral latido de la vida, en esta obra de arte, sin duda una de las más perdurables de cuantas escribió en poesía Dávila, y que con ODA AL ARQUITECTO y CATEDRAL SAL-VAJE forman la gran triada de los poemas del autor.

4. Y Anda Vestido de Arma, de Caballo sin sueño, de Poema.

"Cada día, una exigencia nueva, me pide realizar mi propia conciencia en el trabajo poético. Es éste el nuevo signo de mis poemas... Lo puro emocional y la terriblemente filtrante flora subjetiva, deben ser eliminados poco a poco, por la alerta vigilancia de la conciencia sobre la obra, y sin embargo, el trabajador no debe dejarse tocar por el frío del cerebro, lo cerebral, puede -creo yo- endurecer, helar las formas vivas" (34). Confiese Dávila en 1966, en carta de 20 de Octubre a Francisco Araujo Sánchez.

Con esta declaración poética, debió lanzarse el escritor a la exploración del terreno de lo hermético varios años antes. La realización artística de la conciencia de un autor implica siempre oscuridad, pues significa la penetración en un mundo al que los otros no tienen acceso. Friedrich dice que "la oscuridad ha llegado a ser el principio estético universal, por cuanto ella es la que distingue principalmente la poesía de la normal función de comunicación del lenguaje" (35). Expresar contenidos de conciencia individual, incluso en el caso de sentirse universalizado, como era el de Dávila ya desde la época de CARTA A LA MADRE, es también buscar un lenguaje que rebase las esferas de la comunicación, con fines estéticos o de otra clase.

El hermetismo daviliano nace de que el poeta está empeñado no solo en la búsqueda de este lenguaje consistente al parecer en:

"Embrujar el Poema de modo que todas sus palabras
girando de la circunstancia al centro
por el soplo del mar entre las columnas
se convierten en la
PALABRA"

Sino también en una triple tarea:

- a) eliminar los residuos subjetivos.
- b) no cerebralizarse, y
- c) buscar "la espina emplumada"

(esto es, en opinión de Liscano, la sabiduría).

En el cumplimiento de esta tarea, Dávila experimentaría la indecible angustia "de luchar envuelto en la tela que rodea la pequeña casa del poeta", por años y años.

La "filtrante flora subjetiva" estaba en todo, y hacía clamar a Dávila, como a los místicos, que se consumían en el fuego devorador del Amado "Y te quemaré en mi poesía"! , aunque a renglón seguido salieran a flote rasgos emocionales puros como: "En ladrillos de venas de amor, te escribiré".

Y cómo hacer para no contaminarse de subjetividad y al mismo tiempo no dejar que la cerebralización helara las formas vivas? "Cuando abro la cabeza mis ideas se posan en un millón de noches espaciales" decía Dávila en CACERIA DEL BUHO, pero el frío de esas noches en las que la cabeza, el cerebro, "vieja estera de neuronas", lo era todo, le hacía volver los ojos hacia las ancestrales fuerzas primitivas, a las que él quería darles otros nombres, otros rostros, un sentido nuevo, preguntándose angustiado: "Qué busco yo, sediento y libre a la vez de toda alegría?"

Su búsqueda le llevaba a las raíces más profundas de todas las cosas: "A veces miro la máscara de trébol en los estudios, pero prefiero buscar partículas de fuego entre las catapultas hacinadas detrás de la gran Historia". Decía, y en esas partículas de fuego del saber verdadero, se quemaba vana y angustiosamente, pero no cejaba en su empeño volviendo al círculo vicioso de la conciencia:

"Entré y salí en busca de nuevas especies de sufrimiento en la embriaguez de las escaleras de caracol porque ya había resuelto encontrar el asco y la sabiduría en mí mismo".

Y todo este trajín, sin descuidar la construcción de ese lenguaje que al mismo tiempo que estético, tenía que ser "el dolor más antiguo, el que buscaba dioses en las piedras", es decir la profunda poesía, el genuino lenguaje del poema, que "embiste aquí y allá la Tela y elige a oscuras aún los objetos sonoros" y que puede "circunscribir un punto" o estallar "al amanecer, con la última cuerda del viento en la boca", como esas cigarras que cantan en las selvas tropicales hasta morir, y que por si fuera poco, ha de ser un lenguaje que en "nada se asemeje al punzante abalorio de los cítricos".

Todos los poetas contemporáneos, para merecer el nombre de tales, emprenden búsquedas parecidas; por eso Friedrich asegura que su hermetismo "impera por igual en los contenidos que en los medios estilísticos. La poesía dice el crítico alemán habla de acontecimientos, seres u objetos, sobre cuya causa, tiempo y es-

pacio el lector no posee ni poseerá ninguna información. Las expresiones no concluyen, sino que se interrumpen". Y continúa más adelante: "Para T. S. Eliot el poema es un objeto independiente, situado entre el autor y el lector; pero las relaciones entre autor y poema no son las mismas que entre poema y lector; gracias a éste el poema entra en un nuevo juego de significados que tiene sus derechos propios, aunque le aleje de la intención del autor -intención que, por lo demás, no se había precisado" (36).

En ningún período de la poesía de Dávila pueden aplicarse las palabras de Friedrich con más propiedad a su producción que en esta ETAPA HERMETICA. El poeta nos sorprende en sus composiciones de EN UN LUGAR NO IDENTIFICADO (1960), CONEXIONES DE TIERRA (1964) y del libro póstumo MATERIA REAL, con la mención de "seres u objetos" y también "acontecimientos" sobre los que carecemos de información, y que deben ser entendidos o incluidos en el contexto del poema, ya "objeto independiente situado entre el autor y el lector".

En el caso de nuestro poeta, además, a la oscuridad digamos "normal" de la gran lírica del siglo, se suma la cuestión iniciática. Y ello hace que constantemente nos encontremos no solo con una globalidad sobre la que carecemos de información, sino en la cual existen ciertos elementos que se enmarcan "dentro de esas curiosas informaciones mitopoéticas de inspiración hermética", según expresa Alexis Silva en su análisis de PALABRA PERDIDA. (37). El crítico venezolano afirma que el esoterismo condiciona "desde adentro del discurso mismo, su sintaxis y su lógica literaria". Si esto es verdad, -y parece que si cualquier interpretación de la poesía de Dávila en su último período, requiere de un conocimiento de todas aquellas disciplinas extrañas de las que nos habla Juan Liscano en cuanto a su inclinación mística (38). Como esto no es posible -al menos en mi caso- me limitaré a una breve ojeada a algunas composiciones, sobre todo a aquellas que al parecer de María Rosa Crespo, contienen la poética de Dávila. (39).

Pero antes de entrar en serias reflexiones, veamos un aspecto insólito de estos poemas, detengámonos luego en una pieza distinta al resto, anterior solo en dos años a su muerte y extrañamente profética, y anotemos algunas generalidades más.

En POESIA QUEMADA, el poeta afirma que "El poema debe ser extraviado totalmente en el centro del juego. . . Y reir de

sí mismo en el costillar del ventisquero". En CACERIA DEL BUHO dice socarronamente "me río bajito de las pequeñas tumbas emplumadas". En LOS DESMANDAMIENTOS: "Y el espíritu juega eternamente a la trata de blancas con los cuerpos y las almas de los pobres". En SANTOS DE BARRO expresa que en la soledad de los bienaventurados se vio "sollozar de ternura al cocodrilo". Todo el poema ROPAS AL VIENTO, antes de terminar por una de esas extrañas frases mayusculadas que menciona al "Viento feroz de las Enajenaciones", es un juego visual sobre unas prendas de vestir que vuelan con el viento, mientras se secan en una azotea "Preñadas de catapulta. Putas de nada. . . Gallas infladas desinfladas, flácidas". ENTRECEJO habla del "Gran dolor humorístico que nos causa, a veces un helado . . ." Todas éstas, y otras expresiones parecidas, contienen un innegable y sorprendente humor, sembrado entre las reflexiones trascendentes del poeta, sobre todas aquellas cosas que le inquietaban y a las que llamaba con cierto tono Zumbón "las astucias del Otro mundo.

Uno de los poemas más hermosos de este período, fechado en 1965, VALLEJO PREPARA SU MUERTE, es una pieza literaria en la que reaparecen algunas imágenes de las que hicieron a ARCO DE INSTANTES hermano gemelo de TRILCE, tanto por su sed experimental, como por su proximidad al surrealismo. En este poema, Dávila usa de las expresiones de Vallejo, y según Alberto Baeza Flores ciertos versos "podían corresponder tanto a Vallejo como a Dávila Andrade". Pues pese a la evidente separación generacional "pocos poemas tan adentrados en Vallejo- en el alma de Vallejo desesperado y mortal- como éste". (40).

Lejos de lo subjetivo y también de lo cerebral, pero lejos también de búsquedas, esotéricas y sabias, aunque fuese solo momentáneamente, el desgarramiento humano de Vallejo como poeta, es sentido y expresado por Dávila en condición de igualdad:

"Preparado tu pómulo, la estera de yeso, el ataúd
amaño y lateral como un perro, y
preparando en piedra, lentamente, la aridez
necesaria a la ternura. . ."

Era él mismo, el que sin saberlo, preparaba así su muerte volviendo los ojos hacia las raíces primitivas, hacia el pómulo resaltado, que marca a la raza indígena como sello, hacia "los días de andinos cáñamos", hacia "la tumba que, rebotando, cae desde los Andes hasta la polvareda". Era él mismo, y era Vallejo, era

la transubstanciación de un poeta en el otro, era la vida y el desamparo del autor de TRILCE en el nuestro, reflejados en el amor de la madre, la evocación de la tierra, en la memoria del "Panecillo último, desayuno tristísimo del alma que no ha comido nunca con el cuerpo, como se debe".

Imágenes como "para que hile tu sangre hasta ser música", son algo así como la suprema exigencia de la poesía en la vida del artista, y otras tales: "el huevo subterráneo de la muerte" o "desde el zapato macho en que anda él solo", revelan la vieja filiación onírica del Dávila.

Hernán Rodríguez Castelo ha afirmado que la última poesía de Dávila "es agudamente intelectual, pródiga en enigmas, pero vibrante de lirismo. Y a pesar del alto viaje que tienta, tiene las raíces americanas a flor de piel: la transfiguración se obra a partir del dato americano añejo. . ." (41). Esto se ve bien en el poema sobre Vallejo y en otros como en uno sin título (SOLIA VOLVER DEL MERCADO) en el que hay una hermosa y tierna evocación de las compras que hace una pequeña india, y en el cual pinta vívidamente su canasto de mercado en el que entre otras cosas había "ollas de barro, nuevas, asentadas en paja. . . cráneo de buey con los ojos abiertos . . . colinas de vísceras y anillos de carey". Solo quien habiendo vivido en una pequeña ciudad americana de provincia, y amado a los humildes como él, podía conocer tan bien las costumbres de las gentes del campo y evocarlas aún en medio de un mundo y unas vivencias ya del todo intelectuales. Cosa igual ocurre cuando utiliza esa desgarrada imagen del grillo que canta hasta morir, que ya viéramos, o cuando se evoca a sí mismo "sin parroquia ni ocupaciones respectivas" y pide que pase "esta sopa sin fondo"; cuando recuerda "el sinsabor del Sur ecuatoriano" o hace referencia a "la Patria picoteada por las agujas Zodiacales del pelicano", cuya ciudad tiene "en el centro un espacio para el Abismo Público abierto por la Batalla del Pichincha". Cuando dice: "Tú sabes lo que es vivir un pasadizo", quizás pensando en sus días de 1946 en Quito, o, en fin, cuando en algunas de las últimas veces que tiene reminiscencias de su niñez, se expresa así en LA CORTEZA EMBRUJADA II:

"Claroscuro de patios y zaguanes y tiempo de rectángulo.
Un trompo misterioso bailó sin movimiento. . ."

Y en EL RECUERDO ES UN ACIDO SEGURO:

“Marchábamos en fila india por el reino punzante de la ortiga”

El combate poético, suscitado en medio del limbo esotérico en que Dávila deambula en sus años finales, halla en varios poemas una expresión no siempre de fácil acceso, pero que vale la pena registrar antes de que terminemos lo referente a su lírica, por eso, pasemos de inmediato a una breve visión de la Poética de nuestro autor.

“En qué instante se une el buscador
a lo buscado, y
Materia y Mente entran en la embriaguez
del mutuo conocimiento”.

He aquí la pregunta clave de la obra daviñana, y todo el resto será un incesante buscar el momento de fusión entre el poeta y su poema, entre la obra de la mente y la “materia real”.

En ORIGEN II, sobre el que Dávila no cesaría de trabajar hasta el año 60 -ocho después de su aparición primera en LETRAS DEL ECUADOR No. 80- hay un par de versos que hablan de la misión del poeta:

“Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo. . .

Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche”.

Existe, sin duda, una connotación evangélica en el primero; y en el segundo una de esas imágenes obsesivas, pues la expresión aparece por primera vez en 1953, en un fragmento con el título EL HOMBRE CLAROSCURO DE LA NOCHE, que es como un primer borrador de LA CORTEZA EMBRUJADA II (la numeramos así para diferenciarla de I, que apareció en ARCO DE INS-TANTES, como lo señaláramos ya). Esta “escritura”, este “canto” son sin lugar a dudas la tarea poética a la que se sentía destinado, labor tan difícil, que no puede realizarse ni “entre las obras puras . . .” ni “entre las Animas o las Ruinas” (POESIA QUEMADA), sino en la quema que se efectúa en el poeta mismo, que escribe su obra “en ladrillos de venas de amor”.

Hay momentos en que el poeta se siente señor de su obra, como vemos en el último verso de CACERIA DEL BUHO: “Yo decreto las ranas que ya no croarán”. Pero, “sediento y libre” del

gozo, se angustia en la ESPINA EMPLUMADA, en dónde poesía y saber se identifican en "la luz de la espina emplumada".

En EMBARCADERO quisiere poseer el "verbo que encadena los pastos a las bestias", es decir que da unidad a los contrarios, que los complementa, mas, se siente árido y desposeído, por eso clama: "Si al menos tuviera la Poesía . . ."

En ABISMO PUBLICO parece encontrar una clave para la edificación de la obra poética:

"Ante cada utensilio
eleva tu mirada central
sobre el abismo y la unión
de la pupila con su objeto.
Pero ábrela más allá de tí mismo,
en lo interno y lo remoto".

Qué infinita distancia separa esta necesidad de conocimiento de los objetos, tan honda tan abismal, de la sencilla "amistad con las cosas" de la EPOCA CROMATICA, cuando unido a los objetos por el sentimiento se complacia el poeta en acariciar su "uso fiel y fresco" y sufría con su "soledad terrestre"!

Lastimosamente, la clave no parece muy fácil de aplicar en la realidad, pues, desde tiempo inmemorial "Heredamos palabras emputecidas hace siglos" (HERENCIAS) y quizás la única forma de llegar a la raíz misma de la poesía y poder ascender a su flor y a su fruto sea "destrozarnos el paladar a saltos, a fuerza de horribles propaaciones verbales" (FUNERALES DEL PEZ IN-SUMERGIBLE)..

Casi al final de su vida, en 1964, cuando aparece CONEXIONES DE TIERRA, Dávila sigue su persecución del inasible verbo poético:

"podré seguirlo en el ruido que pasa
y se detiene
súbitamente
en la oreja de papel?"

Se pregunta, no sin cierta angustia, en el poema EN QUE LUGAR, en donde hallamos una de las más hermosas definiciones de la entidad poesía-saber, que acabó unificándose, (la próxima habría de ser la unificación buscador-búsqueda, o sea poeta-

poesía) en la búsqueda definitiva y trunca de Dávila:

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

Dice, cifrando "aquello" en una de las imágenes poéticas más surrealistas y expresivas de su última época; la poesía ha de ser algo y su propio reflejo, algo tan insólito como una de esas prodigiosas esquiras que ha buscado a lo largo de su vida, seguramente, incrustada en la carne de una fruta.

Y terminemos con su declaración de amor a la poesía, que se halla en LA CORTEZA EMBRUJADA II, a cuya postrera imagen -la del grillo- ya nos hemos referido en dos ocasiones, pero que volvemos a utilizarla para cerrar este breve estudio provisional de su lírica, por su tremenda expresividad:

POESIA DE AMOR Y DE MATERIA, poesía sola
de la mente, de ladrillo, madera y persona. Permaneces
pura
hasta cuando te inclinas
sobre tu plato de azafrán de las posadas.
Ella es. Tú eres
como ese grillo:
canta con todo lo que le ha sido dado
en una sola noche
y estalla al amanecer
con la última cuerda de su vientre en la boca".

Son las mismas visiones que se hallan en MEDITACION EN EL DIA DEL EXILIO, parte del libro MATERIA REAL, que hasta 1966 seguía "inédito y en preparación", según sus propias palabras, y que en cierto modo pintan la suerte del propio Dávila, que en el último instante fue uno solo con su "tarea poética", máxima aspiración de cualquier artista en no importa qué tiempo.

NOTAS

- (1) César Dávila Andrade "VICENTE SOLANO, EL COMBATIENTE SEDENTARIO", in en Anales 1 (2), julio/1941, p. 53-82 U. Cuenca.
- (2) Hernán Rodríguez Castelo, introducción a TRES CUMBRES DEL POST MODERNISMO, primer tomo, Clásicos Ariel No. 98, Guayaquil s/f, pg. 12.
- (3) Juan Liscano en reseña de CATEDRAL SALVAJE, REVISTA NACIONAL DE

CULTURA No. 89. Pag. 254 Caracas.

- (4) Hernán Rodríguez Castelo, LIRICA ECUATORIANA CONTEMPORANEA Círculo de Lectores, Bogotá 1979. Tomo I. pág. 32.
- (5) Hernán Rodríguez Castelo, introducción a CESAR DAVILA ANDRADE en LOS DE "ELAN" Y UNA VOZ GRANDE, Clásicos Ariel, No. 90 Guayaquil s/f. pag. 164.
- (6) Educ. Quito. Varios Autores.
- (7) Rafael Delgado, CESAR DAVILA ANDRADE, ESCRITOR ECUATORIANO, in. en LETRAS DEL ECUADOR No. 133, Octubre de 1967, pags. 10 y 11.
- (8) Dávila tenía perfecta conciencia de la importancia de la imagen en la poesía. En MAGIA, YOGA Y POESIA, un ensayo que contiene su POETICA, hallamos una definición tomada de Reverdy y un comentario, que valen bien para definir la imagen: "es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino que es el resultado de la aproximación o conciliación de dos realidades alejadas entre sí . . . cuyas relaciones solo el espíritu ha aprehendido". (Hasta aquí Pierre Reverdy). "Esta aprehensión de dos realidades o dos substancias por parte del espíritu, establece el nudo germinal de la imagen con sus formidables consecuencias, pues coexisten en él los elementos antagónicos que se encuentran en todos los puntos de la eterna y circular batalla del universo"

Una definición simple y clara de un fenómeno poético tan rico y complejo como la imagen, la hallamos en Rafael Lapesa, en su libro INTRODUCCION A LOS ESTUDIOS LITERARIOS (CATEDRA, Madrid, 1977, 3a. edición), cuando en la pág. 45 nos dice: "Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas. .". Subrayo lo que considero modular con relación a este singular mecanismo poético, el más importante en la estructuración de la obra de Dávila Andrade.

- (9) Se concibe a la sinestesia como atribución perceptiva trastocada, y a veces también como mezcla de diversas percepciones sensoriales en una sola. Lapesa dice al respecto: "De Baudelaire y los simbolistas franceses provienen las correspondencias de sensación, esto es, la aplicación de términos propios de sensaciones visuales, a las auditivas o viceversa, de sensaciones táctiles u olfativas a las visuales, y otras equiparaciones semejantes" (p. 50)
- (10) Jaime Montesinos, LAS FUGAS Y LOS ENCUENTROS EN LA POESIA DE CESAR DAVILA ANDRADE, in. en CULTURA, Revista del Banco Central del Ecuador No. 3, Enero-Abril, 1979, Quito. Pag. 327 y sgts.
- (11) Diccionario de términos artísticos, Anesa-Noguer Rizoli, Barcelona, 1973, pg. 117 y sgts.
- (12) Hugo Friedrich, ESTRUCTURA DE LA LIRICA MODERNA, Seix Barral, Barcelona, 1974, pg. 197.
- (13) Idem nota 10.
- (14) María Rosa Crespo, TRAS LAS HUELLAS DE CESAR DAVILA ANDRADE, Depto. Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, 1980, pag. 27.
- (15) Jacinto Cordero Espinoza. PALABRAS EN EL HOMENAJE A CESAR DAVILA ANDRADE. EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE, CCE., Cuenca, 1967 No. 1. pag. 59.
- (16) Alejandro Carrión. DICCIONARIO DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA, Ecuador, Unión Panamericana, Washington D. C., 1962, pag. 112-115.

- (17) Recensión de ESPACIO ME HAS VENCIDO, firmada por R., in. en LETRAS No. 43, pag. 11, 1949. Lleva una nota al pie: "Tomada de la Revista -El Verbo-, Alicante, España".
- (18) Idem nota 7.
- (19) Jorge Enrique Adoum, "Un poema sobre la tierra/ CATEDRAL SALVAJE, Letras No. 73-74. Pg. 13, 1951.
- (20) Idem.
- (21) Hernán Rodríguez Castelo, LIRICA ECUATORIANA CONTEMPORANEA, cf. nota No. 4. María Rosa Crespo, cf. nota No. 14. Juan Liscano RESEÑA, cf. nota No. 3.
- (22) Idem nota No. 19.
- (23) Idem nota No. 4.
- (24) Idem nota No. 3
- (25) Idem
- (26) Idem nota No. 7
- (27) María Rosa Crespo lo ha observado también. Cf. TRAS LAS HUELLAS pg. 101-102.
- (28) Alfredo Chaves, ARCO DE INSTANTES poesía de César Dávila Andrade. In. en LETRAS No. 115 pgs. 9 y 12, 1959.
- (29) Idem.
- (30) Idem nota No. 11
- (31) Jorge Dávila Vázquez, LA POESIA EN CIENTO CINCUENTA AÑOS DE VIDA REPUBLICANA, in. en Libro del Sesquicentenario, II ARTE Y CULTURA, Ecuador: 1830-1980, CEN. Quito, 1980, pags. 376-377.
- (32) Idem nota No. 11, pags. 128 y sgts.
- (33) Carta a Vladimiro Rivas Iturralde de 31 de marzo de 1967. In en Agora No. 8 pags. 50-51.
- (34) Carta a Francisco Araujo Sánchez de 31 de marzo de 1967. In en Agora No. 8.
- (35) Idem nota No. 12, pag. 230.
- (36) Idem. págs. 231-232.
- (37) Alexis Silva. LA TRADICIÓN HERMETICA EN UN POEMA DE DAVILA ANDRADE, in. en Sección Literaria de EL IMPULSO, Barquisimeto, 14 de mayo de 1978, pags. A9-10.
- (38) Juan Liscano, EL SOLITARIO DE LA GRAN OBRA, in. en ZONA FRANCA No. 45, mayo de 1967. Pág. 48 y sgts.
- (39) Idem nota No. 14.
- (40) Alberto Baeza Flores, CERRADO EN SU DOMINGO DE CENIZA, in. en Zona Franca No. 57, mayo de 1968, Caracas, pag. 32.
- (41) Idem nota No. 21.

Los motivos de lo cotidiano en
Levantamiento del país con textos
libros y Oficios, de Julio Pazos B.

Dra. Susana Cordero de Espinosa
Universidad Católica, Quito.

INTRODUCCION

Atraída por la evocadora sugestión de la poesía de Julio Pazos, fundamentalmente la que nos entrega en sus dos libros *Levantamiento del país con textos libros y Oficios*, me empecé en interpretarlo a la claridad de su propia luz, que creo encontrar en los motivos de la cotidianidad, dominantes en ambos textos. Dicho empeño es la razón de este trabajo.

Inicialmente, quiero referirme a estudios que coinciden con mi intento de destacar la singularidad e importancia de dicho núcleo semántico en los poemarios citados y de modo primordial en *Levantamiento*. Luego, a partir de una somera presentación de los distintos aspectos de la cotidianidad objetiva, tratar de encontrar en qué medida y con qué límites la presentación de los diversos motivos en tales poemarios es significativa de nuestro diario vivir y fundamento del quehacer auténtico del hombre ecuatoriano de hoy y de mañana.

Simón Espinosa en artículos titulados: "Pazos, en lenguaje poético propio" publicados en el *Suplemento Cultural* de *El Comercio* los días 22 y 29 de mayo y 5 de junio de 1983, se pregunta por qué las pailas, comidas y sabores de la poesía de Pazos tienen insospechable trascendencia en la poética ecuatoriana y contesta:

Porque están en una línea sobre la que se ha teorizado desde muy atrás. Juan León Mera a su modo y desde las premisas de su tiempo y de su visión política caviló sobre el ser de la poesía nacional. González Suárez llegó a decir que la literatura es el pueblo. Crespo Toral ensayó sobre ecuatorianizar la literatura. Pero todavía no había llegado la hora de hacer-

lo creciendo desde las raíces. Julio Pazos lo ha logrado en este libro. Hay pues una trascendencia histórica.

Porque hay elaboración de un lenguaje poético propio, adaptado a este tiempo, creado para esta circunstancia histórica nuestra, enraizado en lo social, con evidente intención política, sin que por esto último haya sufrido mengua alguna la independencia del lenguaje como materia de lo poético.

Porque ha dejado de lado el paisajismo y el indigenismo, porque a través del recurso de las comidas criollas ha logrado volver a suscitar a un nivel afectivo una constelación de experiencias que pertenece a nuestra identidad, a nuestro modo de ser, a nuestra inédita historia social.

Porque es una poesía de amor a lo concreto, a lo compartido, a lo común que desafía la tendencia actual de que seamos como "los más civilizados", dejando valores que nos vienen con la sangre, desde adentro, desde abajo y desde lejos.

y Espinosa continúa:

he procurado que lo dicho por mí brote lo más espontáneamente del texto mismo de la obra, texto que felizmente en este caso está tan cerca del contexto de lo real. . . El libro de Pazos, nacido del amor a lo que nos identifica, a las pequeñas evidencias captables por los sentidos, a las tradiciones, ha creado un lenguaje con significado, ha podido dar nombres a las cosas del país, ha hecho un censo de su historia social, sentimental, de lo que nos une a esta tierra, ha restituido a las palabras su olor y su sabor y nos ha permitido nombrarnos, identificarnos, aceptarnos. En este sentido este pequeño libro de poemas tiene una gran importancia psicológica, social y filosófica.

Por otro lado, Samuel Guerra en trabajo inédito titulado *Los designios poéticos de Pazos*, distingue dos vertientes metodológicas de acercamiento al hecho poético en general: la que toma a la poesía como hecho literario que puede y debe ser estudiado y analizado con los recursos de la crítica literaria y la que mira el hecho poético como expresión esencial de nuestra realidad, que solo puede ser alcanzado a partir de la racionalidad de aquella, la cual también ha de ser esclarecida. Así, según Guerra, el esclarecimiento de la poesía como expresión de la racionalidad

de lo real comporta simultáneamente el esclarecimiento de la realidad que dicha poesía vehicula. La poesía de Pazos exige este segundo tipo de análisis, porque su valor radica en re-presentar poéticamente una realidad "poética ella misma" a través del tratamiento y el ahondamiento en las motivaciones fundamentales del quehacer del hombre ecuatoriano. Añade, además, Guerra: "la realidad se manifiesta en la cotidianidad, en la vida común. Pazos ubica allí su tarea para hacernos vibrar con la esencia poética de lo cotidiano".

De lo citado podemos extraer las siguientes consecuencias que importan para nuestro análisis:

- El libro de Pazos es de especialísima trascendencia para la poesía ecuatoriana de todos los tiempos; lo propio de su lenguaje radica en lograr un acceso al ser de nuestro pueblo, en manifestar nuestra identidad, dicha realidad, se manifiesta de modo genuino en la cotidianidad, que Pazos convierte a su vez en esencia de su poetizar. La poesía es expresión de la racionalidad de lo real.

Ante este breve resumen de las que considero ideas centrales de las críticas mencionadas, me urge hacer ciertas precisiones: si es cierto que Pazos logra hacernos acceder a nuestro ser genuino considerado desde el punto de vista histórico, es decir, al ser que vive en un tiempo y en una circunstancia, en ellos se realiza y acaba por morir para dejar paso a los nuevos hombres, y logra presentárnoslo tal como él es ¿cuáles son, en la poesía de Pazos, las características de este ser que somos y hasta qué punto dichas características nos revelan verdaderamente? ¿En qué medida el ser que Pazos nos entrega es aquel que hemos de cultivar y conservar, es el ser que hemos de conquistar a través de nuestro hacer? (En Oficios, Pazos hablará del obrar humano, continuando así en la mejor línea de Levantamiento, al hacer un inventario del quehacer de nuestro hombre provinciano en una pequeña sociedad rural.)

Siendo la realidad, como lo afirma Guerra, "esencialmente poética" -lo que yo traduciría, tratando de bien interpretar la aseveración del crítico, como esencialmente poetizable, traducible a lenguaje poético, nuestra cotidianidad, en la que Guerra sostiene se manifiesta lo real ¿es también poética en esencia?.

Finalmente, sobre aquello de que "la poesía es expresión de

la racionalidad de lo real", solo puedo añadir que, al afirmarlo, se funden de manera básica dos lenguajes para muchos absolutamente distintos: el filosófico y el poético. En tal sentido, Guerra se sitúa dentro de una interpretación existencialista, y está con quienes afirman que la filosofía es un pensar límite entre ciencia y arte. Discutirlo llevaría parte importante de mi análisis, desbordando del propósito primordial de este trabajo. Lo dejo, apenas, apuntado; quizá alguna vez esta preocupación pueda generar un estudio de algún valor aplicado a nuestra realidad.

SOBRE LA COTIDIANIDAD

Habéis asistido a lo cotidiano, a lo que sucede cada día./ Pero os declaramos:/ Aquello que no es raro, encontradlo extraño./ Lo que es habitual, halladlo inexplicable./ Que lo común os asombre/ Que la regla os parezca un abuso/ Y allí donde deis con el abuso/ ponedle remedio.

Agnes Heller puso estos versos de Brecht como epígrafe en su obra *Sociología de la vida cotidiana* 1. En ellos se evoca lo que Platón dijera muchos siglos ha: el poder de maravillarse es el comienzo del conocimiento; la sorpresa inicia el acercamiento a lo real de forma tal, que la primera relación entre hombre y realidad es esa sorpresa. Sólo cuando ponemos en tela de juicio aquello que es en apariencia evidente, cuando nos preguntamos sobre la claridad, de lo real, porque nos parece precaria, empezamos a apropiarnos del mundo por el conocer.

Lo cotidiano es para todo hombre punto de partida de su quehacer. En este caso lo es fundamentalmente del pensamiento y de la transposición o re-presentación poética. Es el soporte más o menos explícito de todo decir. De lo cotidiano parten los hombres y hacia ello vuelven para perfeccionarlo y redimirlo. En tal sentido, todo lenguaje empieza en la cotidianidad.

Lo que importa es saber cuál es la naturaleza de aquella. Por qué ciertos temas se nos ocurren cotidianos y en relación a qué o a quién. Qué es lo que caracterizaría toda cotidianidad. ¿Puede lo cotidiano ser dicho en sentido unívoco de todos los hombres, en qué medida y hasta qué límite?

(1) Heller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Ediciones Península, Barcelona, 1977

Para hablar de lo cotidiano como de determinado tipo de realidad hemos de encontrar en ello un núcleo semántico común, unos elementos significativos que, de algún modo, digan a todos lo mismo. Si la cotidianidad de cada quien es exclusiva, parte de circunstancias generales comunes en las que muchos -los que pertenecen a una misma clase o estrato social- pueden reconocerse, hasta tal punto que, a la inversa, puede decirse que aquellos elementos en los que todos nos reconocemos pertenecen, a no dudarlo, a nuestra cotidianidad.

Lo cotidiano en sí mismo no ha conocido una vasta literatura. La esencia de la vida cotidiana ha parecido demasiado obvia como para ocuparse de algo más que de vivirla. Significa ello que el hombre, en su larga historia de desazones y búsquedas, no ha aprendido del todo a maravillarse. Lo cotidiano no ha sido tema filosófico de manera explícita y sistemática sino hasta nuestro siglo veinte y aun ahora en pocos autores y de modo más bien reducido. Otra cosa es que se haya recurrido a la cotidianidad como recurso didáctico (por ejemplo en *La Retórica* de Aristóteles), a fin de enseñar a los hombres partiendo de lo que les es evidente. La filosofía ha estado constituida por lo abstracto, aun en autores radicados en lo empírico. La cotidianidad perteneciente toda ella a lo concreto, a lo directamente experimentable, pareció demasiado humilde para constituir el objeto de ciencia alguna.

En cuanto a los acercamientos decisivos a lo cotidiano desde puntos de vista teóricos, notemos que se han realizado con presupuestos filosóficos a menudo opuestos; ello mismo tiende a aclarar mejor el fondo de la cotidianidad. Filósofos marxistas o existenciales han dado primacía en sus estudios a los temas de lo cotidiano. Quiero detenerme un instante en la visión de Heidegger, maestro alemán del existencialismo.

Para él, el terreno de lo cotidiano es por principio el de la enajenación. Todo hombre se halla arrojado a esta vida alienada en la que tiene una conciencia de sí como naturaleza dividida. Situado en el mundo entre las cosas y los otros hombres, el modo fundamental de su ser auténtico habrá de ser la "preocupación". Mas en lo cotidiano el hombre tiende precisamente a despreocuparse, ni siquiera habla en primera persona, importan solamente, el "se" en el sentido de "se dice", "se habla", "se hace".

Es necesario, por oposición a dicha existencia enajenada, recobrase, apropiándose de sí mismo por el cuidado y la angustia, luchando hacia la autenticidad. Anticiparse a sí, apresar las propias posibilidades dentro de la condición básica de temporalidad en que vivimos inmersos, porque el hombre es el "ser-para-la-muerte".

En este existir de dos caras, la de lo auténtico dada en la cotidianidad y la de lo auténtico, el hombre es tomado por Heidegger como el pastor y custodio del ser. El ser le es dado en el pensamiento y el lenguaje. El poeta crea el mundo con su palabra en un sentido fundante, pues en el lenguaje y de modo esencial en lenguaje poético, el ser se descubre y nace allí la verdad. Dicha verdad es un salir, un brotar fuera de la enajenación de lo cotidiano y desde luego no le es dada a todos los hombres.

Por otro lado, he aquí un texto de Heller, quien en su obra ya citada busca precisamente salidas individuales al problema de la particularidad cotidiana. (Es primordial hacer algunas aclaraciones para situar dicho texto: según Heller, la vida cotidiana alienada lo es en una sociedad de clases. La alienación de la vida cotidiana no le es "natural", pues surge de otra alienación fundamental: la del hombre en su trabajo. Es posible concebir una vida cotidiana serena, enriquecida, que asciende a los parajes de la genericidad, conservando de sí lo mejor la intimidad, la aspiración a la felicidad; pero dicha vida cotidiana sin alienación solo será posible -y Heller lo siente así con manifiesto utopismo en una futura sociedad sin clases).

El mundo en que los hombres nacen y en el que deben conservarse, es duro. En él trabajan (en general, más de lo que se necesitan), comen y beben (en general menos de lo que les es preciso) aman (en general uniformándose a las convenciones) educan a sus hijos para este mundo y custodian con temor y aprensión un rinconcito que han conquistado, luchando por el cual han dispendiado fuerzas y fatigas. En general encuentran ya preparada la jerarquía de su actividad cotidiana.

Tal actividad se caracteriza por la urgencia de la satisfacción de las necesidades primarias, urgencia en la que el hombre común se hunde y olvida de sí mismo: el trabajo, el comer y beber, el amar, el educar, acciones todas que colman la particularidad, pues, en su satisfacción el particular tiene la ilusión de cumplirse

y realizarse. Claramente se ve que a este nivel de lo cotidiano el hombre se halla en la enajenación y la carencia de libertad genuinamente humana: está en el campo de lo inauténtico. Los datos cotidianos, la casa, la comida, los utensilios, el habla, la comunidad social inmediata, los hechos históricos transmitidos como ajenos y simplemente narrables, todo ello le ha sido entregado desde su nacimiento, y es innegable que lo constituye. Es el "yo soy yo y mi circunstancia" orteguiano, traducible por "yo soy yo y mi cotidianidad" o mejor, "soy yo en mi cotidianidad".

LOS TEMAS COTIDIANOS Y SU MANIFESTACION EN LOS POEMAS DE PAZOS.

Quiero colaborar para el gozo y el dolor que supone la lectura de nuestra realidad desde los poemas de **Levantamiento** y **Oficios**, suscitando inquietudes a partir de afirmaciones que no tienen por qué parecer evidentes: esgrimir mi derecho a maravillarme.

Un extenso poema que diga de los otros/ y algo, un pedazo, de mi . . ./ que diga de la vida que vino hecha/ y del trabajo que nos ha costado reconocerla// Un poema de estos días,/ de libros que leen pocos/ y de un paisaje que alimenta a todos./ Un poema de la cosa/ y de la comida,/ sobre todo de la comida que viene de los siglos,/ hecha de cuerpos transformados.

Pazos nos habla de su intimidad que es la de su propia particularidad, de su entorno provinciano de pequeño pueblo sin grandes inquietudes ni grandes carencias. Una intimidad hecha de cosas, de un único paisaje, de unos hombres que miran pasar la vida para que el poeta pueda lamentar por ellos sus ignorancias y celebrar sus sabidurías. Busca decirnos algo de todos y de sí mismo, en la comunidad de posesiones: la vida que se dio plasmada y a la que el hombre se agarra cuando el miedo a sucumbir es mayor que la alegría de constatarse vivo y repetido; el paisaje, la casa, la comida. En su propósito de entregarnos un extenso poema está ya situado FUERA de lo cotidiano: el poema no es la cotidianidad, como no lo es el trabajo por reconocer la vida. El hecho de escribir hacia la conquista del ser propio y de la belleza, pone al poeta al menos en el límite entre la vida hecha para nosotros y aquella que nosotros quisiéramos que fuera. El

arte es una salida de la cotidianidad. Funda en su hacer el ser, lo devuelve a sí mismo, lo desenajena, pero precisamente porque al no ser lo cotidiano, se alza por encima de él.

El arte es la autoconciencia de la humanidad, sus creaciones son siempre vehículos de la genericidad para-sí y en múltiples sentidos. La obra de arte es siempre inmanente: representa al mundo como un mundo del hombre, como un mundo hecho por el hombre, su jerarquía de valores refleja el desarrollo de valores de la humanidad.

El que los temas tratados en los poemas de *Levantamiento* sean temas cotidianos, no constituye, per se, la riqueza de su poemario. Lo es el que, a pesar de ello y gracias a ese don irreversible de la posibilidad de re-presentación poética, Pazos nos devuelve tales temas transfigurados, elevados al nivel poético que no les es, ciertamente, propio. Obvio es que solo el hombre puede hacer poesía. Escribir poemas es un hacer humano, no una realidad cósmica. Es una transmutación, no repetición ni imitación ciegas. El haber elegido temas cotidianos ha exigido al poeta una sensibilidad, un hacer meticuloso y alto la atadura de las cosas es demasiado fuerte, demasiado terrestre y para elevarse con ellas a lo poético se precisa de un don nada común. Si todo el poemario es un testigo de la manera como Pazos está atado a las cosas cotidianas, a la vez y precisamente por esa fuerza de atracción hacia el mundo enajenado, el universo de su poesía es más alto, más exigente, infinitamente más difícil y hermoso. Es el esfuerzo por extraer de la cotidianidad real aquel nivel en el que el hombre se realiza como hombre a pesar del tiempo, de las comidas, de toda suerte de ataduras, del viento y del ocaso. A pesar de la muerte, que es también un tema cotidiano.

Lejos de mí está el "condenar" la cotidianidad. No es posible olvidar que en ella vivimos, nos hacemos y somos. Mas cualquier hacer que se define como genuinamente humano ha de superar ese nivel salvándose de él por los valores que comporta: estéticos, morales, religiosos, intelectuales, así parece intuirlo el poeta:

Cuando nos dan explicaciones de otros hombres en otras/
situaciones y en otros parajes del animal mundo/ para sere-

(1) "Declaración", en *Levantamiento del país con textos libres*, Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1982, p. 82.

narnos,/ nosotros pensamos que solo aquí/ delante de estos platos,/ de estos caseríos cabras en las colinas,/ junto a estos ríos encabuyados con eucaliptos australianos y cocacolas/ y que sólo aquí,/ chimborazo tobogán balsapamba,/ con el viejo tambor y el ave,/ tendremos que explicarnos, respondernos, serenarnos/ y soñar nuestra exclusiva muerte.

Su cotidianidad de ríos y colinas, de paisajes agrestes y suavidades escondidas es la que le decide a decirse. Es también la que le señala diferencias y límites: la percepción de sus valores implícitos y explícitos le impide envidiar otros entornos. Pazos no va en busca de valores extraños, puesto que sabe que su deber es encontrarlos allí donde están al alcance de su mano, constituyéndolo y enriqueciéndolo. Es ello una lección constante y quizá de las más exaltantes de sus libros: nos enseña a leer el texto de nuestra propia e irrepetible vida; a estimar las riquezas de nuestra única manera de nacer, de crecer y de morir. . .

EL APORTE DE LOS SENTIDOS

El conocer nace con los aportes sensibles. Sensaciones, y percepciones marcan la relación primera del hombre, con su entorno, su primera sorpresa. Cada uno se siente en el mundo, constituido primariamente por cosas y se abre hacia él a través de sus ventanas corporales: vista, oído, tacto, olfato, gusto. Pazos se esfuerza, además, por entregarnos sus poemas como imágenes de lo real; sabido es que, para él, imagen es sinónimo de poesía. Su precisión y poder evocativo acercan el poema a la perfección anhelada. Las imágenes poéticas, no son simplemente la representación sensitivo-imaginativa del aporte sensible, sino que se logran mediante la específica articulación del lenguaje en los versos. De ese modo se alcanza una evocación radicada en el valor de lo sensible, fundamental para la vivencia estética de quien se acerca al poema. Valga como ilustración el poema Existencia: 2

Has llegado amparada en el halo canela/ tan usual en la altura./ Has llegado sin otra condición que la existencia/ Caes en el comienzo del mar. Las ruegas/ del agua te asustan./ Allá va el sol/ orgullosamente sangre ocultando sus alas./ Llegan los pescadores./ Su pesca de bonitos se amontona en

la playa./ El rumor del agua se estaciona/ volviéndose
ónix./ Estás muy cerca, el mar no puede arrebatarte./ Los
pescadores regatean sus bonitos. Las canoas. simulan án-
geles dormidos en la playa,/ sus patitas tienen a sal de dis-
tantes senderos./ En la media luna las luces abren sus ven-
tanas./ Digo que el color de tus manos/ me ha ido abruman-
do/ hasta convertirme/ en un jirón estremecido/ tremolando
en el viento.

El paisaje, la música, la textura de las cosas, su olor y su sabor
penetran en el alma a través de esas cinco ventanas abiertas a los
vientos multicolores de la tierra; he aquí diversas imágenes, co-
respondientes cada una a las sensaciones de un sentido:

En un sorbete de guanábana se me cruzan los caciquesen bar-
cos de soledad.

El Tungurahua lila ha salido de las nubes/ su viento frío ha-
bla en las manos/.

En esa isla/ tan pequeña/ que podía cruzar un ojal/ don Luis
tocaba el bandolín/

Pide que olvidemos el ir y venir de otras edades/ y que pon-
gamos los gamos olfativos/ en olerlos los hombros, los cue-
llos,/ en oler las membrillas del maíz que han quedado/ sus-
pendidas/ en las comisuras de los labios. 1

Reconoce Pazos en los sabores sus raíces: raíces de hombre
sensitivo, sensual, cargado del peso y el gozo de la tierra. Nos
habla con alegría de sus propios pesos; demistifica, purificándo-
lo, el lado sensible de la vida en este universo gazmoño en que se
nos dio vivir. No se averguenza de amar lo que se toca, de mover-
se entre lo tangible tropezando de amor con las cosas, valorán-
dolas. Habla del arroz de cebada sin remordimientos. Tiene la
virtud de no renunciar a lo cotidiano para ser él mismo, ya que
no se trata, a ningún nivel, de que el hombre renuncie, sino de
que asuma, humanizándolo, todo el universo. Transformando en
humanos los alimentos solamente terrestres.

(1) "Absolutismo", Levantamiento, p. 74

(2) Oficios, p. 80. Pazos, Julio, Oficios, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito
1984).

Por medio de los sentidos amarramos el mundo a nuestros sueños. Caminos de ida y de regreso, hacia el futuro y el pasado, parece que a Pazos le bastara con estas evocaciones, una de las sutilezas de su poetizar consiste en mostrarnos cómo bastan las cosas y los sentidos para detectarlas. Desde las cosas saldrán las ideas, los otros, la vida, la historia y el amor con que se cuentan.

¿Cómo puede Pazos transmitirnos lo auténtico agarrado tan vanamente por los siempre posibles errores de los sentidos al encubrimiento de lo cotidiano? Porque lo auténtico no está al ras de cotidianidad sino a nivel de poesía. Si puede hablar del ser es en la creación poética, en la comunicación con un podemos de extrañas resonancias que toca las fibras del alma con sus peculiaridades metafóricas, con su voz sentenciosa brotando de experiencias antiguas, con su ritmo y su meticulosa ascesis. No vayamos a buscar en el arroz de cebada, en las tortillas de maíz o el cebiche de concha nuestro ser, sino en la manera como Pazos los eleva a condición de nuestro reconocimiento. El empleo de elementos tan humildemente cotidianos muestra la virtualidad de su lenguaje poético, la que es, por otra parte, característica mayor del lenguaje poético en sí. Por ello sus significados, el trasfondo de ser que se cruza entre las cosas, tienen amplias resonancias en cada uno de nosotros, aunque ninguno perciba el sabor de la chicha de la misma manera, ni en idéntica cotidianidad.

Platón decía que poesía y belleza llevan la carga de lo sensible, con la condición de que a través de ello se transparente la inteligibilidad. Sabía también que cuando la poesía no es lo que debe ser es porque los poetas no supieron elegir el objeto propio para la "imitación". No puedo menos que recordar estas afirmaciones platónicas en relación al problema de los objetivos empleados por Pazos para su tratamiento poético. Si todos ellos están amarrados al alma por entrañables lazos, la afirmación de su vigor a través del poema no hace sino devolverles explícitamente su lugar en nuestra vida. Por ello esos objetos, evocadores de lo inteligible a través del poema, evocan nuestro ser encubierto por la cotidianidad, pero dispuesto a mostrarse a través de ella. La poesía de Pazos es tan verdad nuestra, tan poesía, precisamente porque supo elegir sus objetos: aquellos que, de tan poco ser,

(1) "La voz", "El presente", "Conocimiento del bancelín", pp. 65, 64, 40, en Levantamiento.

podrían haberse perdido en el ámbito donde ya no entra ni la memoria de los hombres. Ellos, apropiados en el fenómeno poético, nos ayudan a apropiarnos de nosotros mismos en la medida en que, de tan poco ser, podrían haberse perdido en el ámbito donde ya no entra ni la memoria de los hombres. Ellos, apropiados en el fenómeno poético, nos ayudan a apropiarnos de nosotros mismos en la medida en que no rechazamos, por pudores que todo lo falsifican, el haber sido asumidos al ser del ser a través del estar de las cosas, de las comidas, de la mesa familiar. Por medio del arte el hombre no llega solamente a alcanzar la belleza, sino también la verdad. Así, se entienden los ecos misteriosos suscitados por los poemas de *Levantamiento*.

En la calle del Calvario está el olor del pan. / A la vuelta espera la mano del café./ En la curva de la salida hay un supor de aguardiente./ Mas abajo, en la plaza, agonizan los maqueños./ En la esquina gimen las papas con cuero y el viejo árbol/. El pasillo es un resumen de limones./ Si te preguntan ¿qué haces?/ -Palpo las lenguas de los comensales./ Hurgo en las viandas./ Escarbo olores para encontrar el último, el asiático./ Ya no sirvo para fugaces fiebres ni reclamos ni/ re- criminationes/ ni reproches ni burdos directes./ porque estoy ensalmado, convertido en fiambre de tiernos/ fréjoles./ encancionando; porque estoy río absoluto y porque siento/ que acabo/ rítmicamente con el mundo.¹

No ha de extrañarnos que todos nos reconozcamos en este universo de sensualidad pristina en el que las conchas vivas convierten nuestra lengua en mar. . . Las cosas, los alimentos, los olores, la consistencia de los cuerpos, todo es estímulo para los sentidos. Estos y sus conoceres, estímulo para el espíritu. En sus poemarios, Pazos reconoce y reivindica la unidad del hombre, contradictorio y dislocado.

TIEMPO COTIDIANO E HISTORIA

Los acontecimientos humanos son irreversibles; esta consideración es el inicio del pensamiento filosófico sobre el tiempo y, simultáneamente, su meollo. La irreversibilidad en cuanto concepto pertenece al estudio de la filosofía, pero como hecho,

(1) *Levantamiento*, Hecho leña p. 60

constituye parte medular de la conciencia temporal cotidiana: vivimos lamentando situaciones no aprovechadas, ocasiones perdidas, trabajos no realizados. Es la vivencia de un tiempo que se va, limitado entre el nacer y el morir.

Alguna gente acostumbra comer después que se ha dejado/ el cadáver en el cementerio./ En la cocina se mueve alguna mujer voluntaria guisando/ una gallina./ Cuando uno se acomoda en la mesa, todavía con lágrimas,/ mira el mantel y los cubiertos. . . / la fría ansiedad de la muerte se combina con el caldo . . . / Algunos recuerdan pasadas fiestas, presas preferidas y cierto/ sabor particular/, sabor que ya no se repetirá./ Otros, en cambio, por un instante reflexionan, piensan que/ solo hay una vida y comen silenciosamente, en el fondo del/ plato quedan gotitas de grasa como desprendidas del río/ del atardecer.

Ante esta irreversibilidad, se van hilando los recuerdos en el presente. Presente de muerte y de vida, de separación y de continuidad. No importan los hombres -no importa quién es el anónimo hombre cotidiano, el particular-: "alguna mujer", "alguna gente", "algunos recuerdan", "otros reflexionan": es el hombre de todos los días, marcado por sus costumbres, perteneciente a una cotidianidad concreta que ni siquiera es en todo la nuestra, pues no somos todos los deudos los que acostumbramos hacer comidas funerarias. El posible follore de estas escenas se salva por la transposición poética bellamente lograda.

Esta conciencia del pazo del tiempo es a la vez la de un tiempo cíclico, a-histórico, en el que todo se repite sin que importe sino esa misma repetición, que asegura la continuidad de lo real. Tal ciclicidad es evidente en "Espacio producido en la memoria":

Las mujeres han llegado muy temprano./ Han puesto grandes pailas en el patio,/ las jóvenes traen agua y ceniza,/ las viejas remojan las estopas./ Nosotros miramos el sacrificio de las gallinas y/ esa sangre que corre al sifón;/ algo en el interior tiembla/. (Es la leve conciencia de la muerte, evocada por el

(1) Levantamiento, "Comida funeraria", p. 27

sacrificio de las aves para su transformación en alimentos. Pazos insiste en numerosos poemas en esta transformación incesante de lo uno en lo otro, sin el anuncio de un punto final, pues los muertos en la tierra vuelven a ella a través de sus raíces) Nosotros pensamos en las mujeres que han quedado/ en el camino/, entregando su leña/, vendiendo la leche cuajada/. (He aquí el típico enclaje en el presente, del sentimiento cotidiano del tiempo. Las mujeres venden su leche hoy y también mañana y pasado mañana, como lo hicieron ayer, marcando la infinita igualdad de los días. Con su constancia permiten olvidar la sucesión). Ninguno sospecha siquiera que todo terminará pronto/ que las emociones desaparecen como el sol y la brisa/ de la mañana. (Evocación de la fugacidad y la transitoriedad: conciencia de que la vida es tránsito para el poeta, situado fuera de lo cotidiano).

Basilia Papastematiu en artículo titulado "Mutaciones del ser y de la imagen", exclama:

Dentro de la cosmología que van dibujando los textos de Levantamiento del país . . . nuestro destino mortal no es visto como un viaje irremediable hacia la nada sino como un infinito circuito vital, en el que nada se extingue definitivamente sino que se recrea . . . Pazos prefiere claramente hurgar en las regiones más secretas de la existencia, en los fenómenos ocultos en el todavía ignoto bullir de la materia en permanente transformación. 2.

Tal es el tiempo del poemario, situado en las instituciones de diarios aconteceres. No hay intención de hacer historia sino de inventariar lo que consta, lo que está, lo que se da y se repetirá.

-
- (1) Levantamiento, "Espacio producido en la memoria", p. 75.
 - (2) Papastematiu, Basilia, "Mutaciones del ser y de la imagen", Revista Casa de las Américas, no. 136, pg. 167-170, s. f.
 - (3) Levantamiento, "Los ancianos", p. 18

Aunque en tal repetición entren elementos históricos precisos: el hombre ecuatoriano es un ser histórico y lo son el negrito lanzado al mar porque lo cuenta el Padre Solano y Juan Montalvo y Carlota Jaramillo. El inventario no puede olvidar lo que sustenta la memoria cotidiana, la tradición, los nombres que pasan de boca en boca. Lo cotidiano es a-histórico, aspira a reproducirse mansamente, en otras cotidianidades sin peripecia. Se nace, se crece, se muere. . . Muchos de los poemas hablan de este ciclo. Su concepción del tiempo en que viven los hombres del pueblo es circular.

En sus casas de adobes, en su penumbra están/ los ancianos, recordando./ los cerdos hacen huecos en el cantero y corretean/. Los ancianos no tienen miedo ni nostalgia, son perseverantes./ Gustan de los ciclos. Se nace, se aprende, se muere./ El sol de septiembre está castigando el polvo de sus madres.

Separándose voluntariamente de la unicidad e irrepetibilidad de los hechos históricos, Pazos nos sitúa en la repetibilidad de los acontecimientos naturales. En ella se encuentra el consuelo de vivir y de morir.

En el hacer poético de Pazos están también la cotidianidad de la miseria, del dolor de pertenecer a una sociedad que no se pertenece a sí misma, elementos todos de la conciencia de la comunidad. El registro efectuado en *Levantamiento* y en *Oficios* no podría olvidarlos. Además, toda actividad desarrollada con la conciencia del nosotros en interés de una integración determinada, es un obrar político. Porque en la cotidianidad evocada en los poemas que estudiamos hay la vivencia cálida del otro, en la presencia de la madre, de las mujeres, de los otros hombres se puede hablar paladinamente de la profunda calidad política de estos textos. Se denuncian situaciones de injusticia, de una cotidianidad de opresión; se presentan vidas de hombres que traen apenas para no acabar de vivir ni de morir. Dicha conciencia política aspira al rompimiento de esta cotidianidad de injusticia; en el inventario poético de gloria y de tragedia de opresión es la palabra básica. No se le esgrime como lanza para limpiar el mundo de desafueros, pero se la percibe en toda su di-

mencción de abuso y de mentira. Muchos de los poemas en los dos libros tienen una alta y concreta carga de denuncia.

En la lejanía se te va encogiendo el fervor/ es un prisma/ una lentejita/ y te vas achicando/ de amor/ en lo hondo de la noche/ de amor/ porque el día es para la rabia.

LA LLEGADA DE OFICIOS

Tendrá que venir Oficios como un segundo momento para reivindicar al hombre como el hacedor del mundo de cosas evocado en Levantamiento. En Oficios está el hombre en cuerpo y alma, el que precisa forjar sus alimentos para no morir, sus propios y genuinos alimentos. Trasluce el ser en su hacer. Aquí se hace el levantamiento del trabajo del hombre, principalmente el del trabajo manual marginal, que no le permite reproducirse a sí mismo.

El poeta primeramente se contempla en su propio trabajo y se responsabiliza de él, buscando las palabras precisas, las de su mundo y de su pueblo' Llamando a las cosas por sus nombres, tales nombres generarán historia llevándonos más y mejor a lo nuestro: "No se diga vino a la chicha, ni turma a la papa, ni camello a la llama".

Todo hacer es creativo, poético si no está alienado, si es un actuar que permite al hombre llegar a ser. El oficio pone al trabajador provinciano, al de pueblo chico, en contacto directo con las cosas. Es una forma humilde y verdadera de ir haciendo el propio camino.

Están las vendedoras de pan: enérgicas mujeres / de intemperie sus ojeras/ constantemente socavadas. La bailarina que danza con la misma precisión con que se mueve el mundo: es ella quien trae al pueblo -contexto singular en el que toda la realidad poética de Pazos se mueve y esencializa- las novedades de la vida: Salomé baila cuatro sures en el teatro,/ y hasta el panteonero olvida sus muertos a la intemperie./ Salomé trae también la culpa, porque "es un placer en la ceja de la miseria", Por ella, los hombres esconden los retratos de sus madres para evitar el remor-

dimiento en la acusación de sus miradas. En algunos versos está toda una vida, la del pueblo chico, la de las alegrías fugaces y los remordimientos lacerantes. Por su parte el sastre sordo define el actuar de cada hombre humano: corta la tela como si estuviese creando el mundo. Y los panaderos conocen la perfecta ciencia del pan y cantan mientras lo amasan. El trabajo se purifica de odio y de justicia en los oficios. La gente de este mundo explicitada desde *Levantamiento* "aprecia la sucesión de los días/ sin espanto/ sin sospechar siquiera la pavorosa destrucción". El entorno humilde de estas vidas, no invadido aún por el consumismo guarda entrañablemente los dones de la tierra. Nada hay en este mundo de innecesario ni postizo. En el mercado se venden cosas de segunda mano que siguen sirviendo y que no se botan; en él está el herrero. En su arte intervienen todos quienes lo miran pues, tal como sucede con las piezas herradas al introducirlas hirvientes en el agua, "el fuego que somos se apaga en el agua del tiempo". Exactas y bellas son las imágenes con que el poeta relaciona el vivir con el sentir y el pensar. La cotidianidad le inspira para alcanzar verdades que de otra manera permanecen escondidas.

Lo cotidiano de *Oficios* es idéntico al de *Levantamiento*, diario vivir de pueblo chico, de raíces profundas que no se ponen en tela de juicio, donde nada se improvisa y todo continúa a todo. Los mismos sueños han sido, como lo dice el poeta, "preparados por las madres al amparo de una leña hecha de aroma". Con ellos se desafía pasado y presente y se proyecta un futuro que estaría ya hecho en los rincones de la memoria colectiva.

El dibujante de mates se repite, circular como el objeto de su creación; pone así los fundamentos de la memoria. Pazos va entre los oficiantes creando -recreando sus vidas, observador meticuloso, reproductor de sueños, hacedor, como Machado, de caminos.

Por ello su ruta poética es propia y universal. Sus palabras no atan ni fijan, tienden a liberar al hombre al desatar los nudos de lo propio de las apreturas vergonzantes del silencio, de la imposibilidad de decirlo. Lo virtualiza así y lo pone a disposición del

mundo.

La cotidianidad, con sus motivos característicos está presente en cada poema o en su última intencionalidad. Es la de un grupo social característico, perteneciente a un único entorno irrepetible pero suficientemente, significativo como para que pueda hablarse en general de "nuestra" cotidianidad -la del hombre ecuatoriano de hoy y de siempre. Dicha cotidianidad define a su modo el ser que somos, pero sobre todo nos hace tomar conciencia del ser que queremos ser: liberados de opresiones, de falsificaciones, seres que pueden decir su palabra propia. Dicho ser último que, partiendo de la cotidianidad expresada en los poemarios es a la vez nuestro fin y nuestro anhelo, es nuestro ser auténtico. Sus cualidades, trabajo, paciencia, honda perseverancia, humildad, tranquilidad, amor por lo pequeño, sencillez, respeto por la tradición y amor por el pasado al mismo tiempo que una serena aspiración a un futuro justo, están presentes potencialmente en la realidad diaria presentada en sus libros. Para conocer el ser que queremos y debemos ser debería bastarnos la lectura profunda en sus múltiples virtualidades, de los poemarios objeto de este estudio.

He aquí un camino poético singular, propio, universal. Gozoso desfilas entre las cosas y los hombres de todas nuestras horas. Al maravillarse hasta el fondo sobre las evidencias cotidianas nos enseña a apropiárnoslas, ahondando en ellas y encontrando sus significados. Triste sería que nosotros no pudiéramos reconocernos en ello.

BIBLIOGRAFIA

- Pazos, Julio, Levantamiento del país con textos, libros la Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Oficios, Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.
- Castañeda C., Julia, "Ontología de lo cotidiano", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, archivo, 1976.
- "Desde algún lugar de la cotidianidad", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1977.
- Espinosa C., Simón, "Pazos, un lenguaje poético propio", Quito, Suplemento Cultural de El Comercio, 22 y 29 de mayo y 9 de junio de 1983.
- García Lozano, Juan, "El hombre y la cotidianidad", Quito, Universidad Católica, Centro de Estudios Latinoamericanos, archivo, 1976.
- Guerra Bravo, Samuel, "Los designios poéticos de Pazos", manuscrito. s. f.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1972.
- Heller, Agnes, Sociología de la vida cotidiana, Barcelona, Ed. Península, 1977.
- Roig, Arturo, "Narrativa y cotidianidad, la obra de Vladimir Propp", Quito, Universidad católica, centro de Estudios Latinoa-

mericanos, archivo, 197. . . .

Papastamatú, Basilia,

"mutuaciones del ser y de la imagen",
Revista Casa de las Américas, no. 136,
pp. 167-170, s. f.

Prieto Castillo, Da-
niel.

Educación y comunicación. Periodis-
mo científico. Cultura y vida cotidiana.
Monografías CIESPAL, Quito, ed.
Belén, 1983.

Ponencia:

La Imagen en la Poesía de Jorge Carrera Andrade y el Imaginismo

Por Fanny Carrión de Fierro

Introducción

Muchos críticos consideran a Jorge Carrera Andrade como nuestro poeta más universal. Por compartir este criterio queremos hacer ver someramente en el presente trabajo cómo el lenguaje que creó a lo largo de su extensa y original obra poética llegó a altísimos niveles de excelencia artística por medio de la imagen. Consideramos además interesante resaltar la calidad de esta imagen por su comparación con las producidas por un grupo de poetas de habla inglesa que se autodenominaron "imaginistas", precisamente porque su credo poético proclamaba que se puede llegar a la perfección en poesía a través de la creación de imágenes.

Varias son las razones para que esta comparación resulte iluminadora sobre la naturaleza del estilo poético de Carrera Andrade. En primer lugar, la época de su formación como poeta corresponde a aquella en que los más altos poetas de habla inglesa están cosechando los frutos sembrados por el Imaginismo, ya que estemovimiento se forma y florece como tal entre los años 10 y 20 de este siglo y empieza a transformar la producción de poetas de la talla de T. S. Eliot, Ezra Pound o William Carlos Williams, los cuales llevan a cabo una transformación estilística que moderniza la poesía en idioma inglés indudablemente precipitada por el trabajo de los imaginistas. Algo similar sucedió con ciertos poetas post-modernistas nuestros, como Pablo Neruda, César Vallejo o Jorge Carrera Andrade, quienes recogieron los frutos de la revolución del Modernismo y llevaron a la poesía en idioma español a un segundo siglo de oro. Y esto sucede, en ambos casos, en la primera mitad del siglo XX. En segundo lugar, la influencia de los simbolistas franceses -y a través de ellos de los pintores impresionistas- es fundamental tanto sobre los imaginistas como sobre Carrera Andrade. Estos poetas son los responsables de una suerte de renacimiento de la imagen, o más bien dicho de la perfección y la importancia de ésta, a tal punto

que luego de ellos no se considera posible producir símbolos verdaderamente poéticos sin el apoyo de las imágenes, las cuales parecen sustituir a las reglas de la métrica clásica y dar paso al verso libre. Los simbolistas son también responsables de la recuperación de formas poéticas de la antigüedad que habían probado su excelencia en su momento y contribuido a llevar a la perfección el arte literario de sus respectivas épocas, como por ejemplo el poema clásico griego de tema erótico, especialmente a la manera de Safo, ciertas formas de la poesía mística israelita y algunas canciones provenzales de la Edad Media. Todas estas innovaciones pasan a los grandes poetas contemporáneos de habla inglesa a través de los imaginistas y a Jorge Carrera Andrade a través de los modernistas y de ciertos poetas postsimbolistas, como Francis Jammes, que influyen en él. Es interesante señalar además que el Hai-ku japonés influye tanto en Carrera Andrade como en los poetas imaginistas.

Por razones de método y debido a la brevedad de este trabajo, vamos a tomar las imágenes de Carrera Andrade de su producción formativa, que no sería la inicial, ni tampoco mostraría la evolución de su temática ni la llegada a la soledad y a la solidaridad humanística de sus últimos poemas. En cuanto a los poemas imaginistas de referencia serán también los que en rigor formaron el movimiento y no los más universales de los poetas posteriores que se aprovecharon de él, de manera que aunque el Imaginismo duró poco como movimiento, triunfó en la revolución estilística que produjo en sus seguidores, tal como el arte de hacer imágenes en que Carrera Andrade se ejercitó en los poemas que vamos a analizar hizo posible la evolución y universalización de su obra posterior. En cuanto a los planteamientos teóricos, vamos a utilizar casi exclusivamente los de los imaginistas, tal como se presentan en el libro *The Imagist Poem*, de Willian Pratt (1), que es una antología de los mejores poemas de este movimiento y de donde hemos seleccionado los poemas para referencia, que hemos traducido al español y constan en el Apéndice.

Primer Planteamiento: Imagen, Símbolo y Cosmovisión

En un punto de su diálogo *La República*, Platón nos propone la siguiente alegoría: a la entrada de una cueva y de espaldas a ella están varias personas sentadas y atadas, de manera que no pueden cambiar de posición. A cierta distancia de la entrada arde una fogata y las sombras de la gente que pasa entre dicha fogata y la cueva se proyectan contra su pared interior. Pronto los habitantes de la cueva se encuentran comentando afanosamente las

proyecciones que ven, puesto que ellas son los únicos elementos de que disponen para construir su realidad, o más bien dicho su idea de la realidad. Aunque la intención de Platón parece haber sido hacernos comprender que aquello que percibimos con los sentidos es solamente la sombra de la verdadera realidad, podemos afirmar que la capacidad simbolizadora de esta alegoría es rica y múltiple. ¿A qué se debe esta extraña riqueza? Seguramente a que la luz es el símbolo más universal que haya usado jamás el hombre. La luz y su contraparte, la sombra, han sido desde antiguo los símbolos más eficaces para precipitar la intuición de lo trascendente. Veamos algunas posibles significaciones de la parábola. La luz como símbolo de la sabiduría es común a todas las culturas de la tierra, en tanto que la oscuridad lo es de la ignorancia. La sabiduría puede contar entre sus condiciones a la inocencia y por tanto a la edad paradisiaca, es decir al tiempo en que el bien existía sin necesidad de oponerse al mal. Estamos entonces ante una añoranza de la felicidad perdida. En ese espacio -o tiempo- absoluto reinan el amor, la libertad, la vida, el Cosmos. El mal, la injusticia, el dolor, la muerte, el Caos, son sometidos en una suerte de diálogo o contrapunto, tal como sucede con la luz y la sombra. La luz, en efecto, revela la estructura del mundo visible con ayuda de la sombra y nos hace intuir así el orden absoluto, de cuya vigencia es sólo un reflejo el orden material. La sombra, a su vez, controla o limita la luz. Así en el árbol, la roca, la montaña o el mar, vemos su juego dialéctico. Y nuestras sensaciones visuales nos ayudan a aprehender su simbolismo. Filósofos como Platón, científicos y pensadores como Einstein, Carl Yung o Erich Fromm, escritores y poetas como Jorge Carrera Andrade, Ernesto Sabato, Borges o César Dávila Andrade, han recurrido a sus respectivos lenguajes para hacernos notar la trascendencia de este símbolo, que podríamos dominar matriz, pues de él se derivan prácticamente todos los demás.

Definamos el símbolo poético como un significante, que, tanto literal como figurativamente, entrega al lector ciertos significados importantes para la comunicación del sentido del poema, haciendo posible así su cabal aprehensión. Digamos además que el símbolo no es una imagen, pero que exige al texto poético su presencia. Veamos estas características en tres ejemplos. Tomemos el primero de Carrera Andrade, el segundo de un poeta imaginista y el tercero de un antiguo Hai-ku japonés.

En un pequeño poema, Carrera Andrade nos dice:

Venado.

tu ojo es una burbuja del silencio
y tus cuernos floridos son agujas
para ensartar luceros.

Salta a la vista que las dos imágenes son más que descriptivas y que el venado, este hermoso animal que es como un trasunto del bosque y su misterio, es un símbolo. En la primera, el viaje de nuestra imaginación es difícil, puesto que pasamos del brillante círculo ocular a la burbuja, que no es sin embargo un signo de la vitalidad del agua sino de la del silencio. En la segunda también, ya que saltamos de los cuernos como flores, es decir del paisaje inmediato, al infinito y lejano de los luceros. La naturaleza de este viaje es sin embargo diferente. Ahora se trata de dos mundos separados por el abismo del espacio: terrenal y conocido el uno, deseado y totalmente inasible el otro. Estamos en el dominio de la imaginación visual, en todo caso, y es evidente que en ambas imágenes los elementos comparados guardan relación con los símbolos de la luz y la sombra, a cuya presencia nos acercamos por el sentido de la vista. El ojo del venado es en efecto una chispa de luz circular, tal como la burbuja lo es en la época superficial del . . . silencio. De la oposición luz-sombra hemos pasado a la de sonido-silencio. La segunda imagen insiste en la caracterización del venado como símbolo. La dicotomía sombra-luz es ahora flor-aguja y cuernos-luceros, es decir tierra-cielo. Las dos imágenes nos han entregado varios significados importantes para el poema, aunque ninguno ha sido comprendido a nivel consciente sino intuitivo a nivel subconsciente, lo cual es característico del lenguaje poético. Quizás el ansia del hombre por armonizar con la naturaleza, o de llegar al universo con su emoción más que con su conocimiento, o su deseo de eternidad, su sospecha de que puede vencer a la muerte en la iluminación del instante. El segundo ejemplo es un poema de Ezra Pound, que dice:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces
in the crowd;
petals on a wet, black bough.

En una Estación de Metro

La aparición de estas caras
en la multitud;
pétalos en un húmedo,
negro ramo.

Una sola imagen en una sola metáfora se nos presenta en este poema, lo cual es infrecuente aun entre los imaginistas, que si bien presentan una sola visión o superposición de una impresión sobre otra con intención simbolizadora, lo hacen en más

de una imagen. En todo caso, la aparición de las caras ante el poeta le hace volver a la vida, dejar de estar solo, encontrar bullicio y compañía, ojos brillantes, armonía, en uno como círculo estético que transforma la impresión visual en intuición. Esta idea de la recuperación de la armonía nos es comunicada con más precisión en el siguiente Hai-Ku:

El caído capullo vuela de regreso a su rama:
una mariposa.

La simbolización es lograda aquí por la perfección de la imagen. Ahora el círculo se cierra por medio de un imaginado regreso temporal que suprime el tiempo y nos hace acceder a lo trascendente con la visión de lo material. Pasado y futuro, instante y eternidad, se han encerrado brevemente en nuestra percepción de la mariposa.

Pero la iluminación no se limita a la simbolización precipitada por la imagen. Lo extraordinario en las imágenes analizadas que su autor las creó dentro de su propia cosmovisión, aunque no se quedó allí sino que pasó de esa manera al plano universal. La cosmovisión puede definirse como el complejo de valores auténticos recibidos con la cultura propia, en el tiempo y el espacio que nos han tocado, es decir dentro de nuestra particular historia y geografía. Probemos esta definición en nuestros ejemplos. Uno de los pocos lugares donde todavía pueden encontrarse venados en el Ecuador es el bosque del Pichincha, tan familiar a Carrera Andrade y tan importante en la formación de su cosmovisión, que podríamos llamar *andina* porque no puede prescindir del luego de la luz y la sombra sobre la verde naturaleza de los Andes ecuatorianos y también porque al hacerlo el poeta simboliza para nosotros los valores de la armonía con la naturaleza y la intimidad con esa montaña, que parece acercar al hombre al cielo y a la tierra al mismo tiempo, y colocarlo así en una disposición de ánimo apta para enfrentar el misterio. En el poema de Pond comprobamos que la armonía puede recuperarse en la ciudad, siempre que se conserve intacta la cosmovisión propia. Lo mismo puede decirse del pequeño Hai-ku. La visión creada por la imagen es nórdica y, aunque el poema no lo dice, el capullo que vemos no es tropical sino tal vez el de un cerezo en flor. Pero el elemento local no le quita universalidad al símbolo sino que más bien se la confiere. Símbolo, imagen, cosmovisión, tres elementos que nos ayudarán a encontrar el sentido y la calidad de la imagen de Carrera Andrade. Planteemos ahora un instrumento teórico para describirla e interpretarla.

Segundo Planteamiento: Teoría sobre la Imagen

Como hemos anunciado, vamos a usar casi exclusivamente la teoría sobre la imagen planteada por los imaginistas y recogida por Willian Pratt en la Introducción a la Antología citada. Debemos nombrar también la teoría sobre "La Naturaleza de las Imágenes" presentada por Stephen Ullmann en su libro *Lengua y Estilo* (2), donde, entre otras valiosas ideas, se afirma que la metáfora deviene imagen cuando su fuerza estilística es tal que nos conduce al símbolo. La teoría de Jean Cohen para el análisis estructural del texto poético (3) es también muy sugerente. Su postulado básico afirma que el lenguaje poético se opone al de la prosa en todos los niveles, porque este funciona al nivel denotativo mientras que el poético lo hace en el connotativo. Se trata pues de dos lenguajes diferentes. En todo caso estos dos planteamientos se unen con los de los imaginistas en lo que respecta a la estructura de la imagen. Los tres insisten en que la metáfora, es decir la comparación entre dos términos sobre la base de un rasgo común, es la causa y el objeto del lenguaje poético, su razón de ser y su aliento vital, pues hacia ella convergen los demás recursos técnicos, tanto a nivel fónico, como sintáctico y semántico. En otras palabras, los recursos poéticos son desviaciones de la norma de la prosa y existen para el exclusivo propósito de construir un contexto a la metáfora. En cuanto a estudios sobre Carrera Andrade, todos los que conocemos coinciden en dar a la imagen un lugar central en su universo poético, desde el ya clásico de Enrique Ojeda (4) hasta los precisos y científicos de Simón Espinosa (5) y Ramiro Rivas I. (6), con algunos de cuyos planteamientos sobre el símbolo y la cosmovisión nos sentimos particularmente sintetizados.

Los imaginistas son un grupo de poetas que escriben en Londres, en inglés, antes, durante y después de la primera guerra mundial. No llegan a veinte en su época culminante, entre 1908 y 1917, y algunos de ellos se caracterizan por ser al mismo tiempo teorizadores y creadores. Una media docena de mujeres, entre las que se destacan Amy Lowell e Hilda Doolittle, se cuentan entre los líderes del movimiento. Entre los que escriben poemas al mismo tiempo que teorizan sobre ellos están dos de los más grandes novelistas de este siglo: D. H. Lawrence y James Joyce. Otros, como T. E. Hulme, Ezra Pound y T. S. Eliot, contribuyen a establecer la base teórica, aunque pronto se separan de él. Otros, finalmente, se aprovechan del movimiento sin estar en sus filas. En todo caso el imaginista revoluciona y moderniza la poesía de habla inglesa sobre la base de unos pocos principios teóri-

cos que giran alrededor de la importancia de la imagen. Hulme (7) insiste en la "presentación absolutamente precisa" del poema, libre de todo follaje verbal y evoca el laconismo clásico griego y oriental como un modelo digno de imitación. Flint (8) propone como modelos a Safo, Cátulo y ciertos sonetos de la época isabelina y establece tres principios teóricos:

- 1.- Tratamiento directo del contenido, sea ésta subjetivo u objetivo.
- 2.- Usar sólo las palabras absolutamente necesarias para el significado.
- 3.- En cuanto al ritmo, se debe seguir la secuencia de la frase musical.

Todo esto con el único objeto de llegar a crear verdaderas imágenes poéticas. Pound (9) es el primero que ensaya una definición de imagen, cuando dice que "presenta un complejo intelectual y emocional en un instante" y así "nos da la sensación de una súbita liberación, esa sensación de libertad de límites temporales y límites espaciales, esa sensación de crecimiento súbito que experimentamos ante las grandes obras de arte" Esto es lo que Ullmann llamaría efectos de la creación de imágenes y Cohen nivel denotativo del lenguaje poético. Con el tiempo los tres principios originales se ampliaron a seis:

- 1- Usar palabras comunes pero siempre precisas, no casi precisas.
- 2- Crear ritmos nuevos como expresión de estados de ánimo nuevos. Los ritmos viejos sólo reflejan estados de ánimo viejos. El verso libre no es el único para la nueva poesía pero es un principio de libertad.
- 3* Total libertad en los temas. Escribir mal sobre carros o aviones no es artístico, ni está necesariamente mal escribir sobre el pasado.
- 4- Hay que presentar una imagen, pero no como pintores sino como poetas. La poesía debe crear con precisión y no quedarse en vaguedades, por más sonoras y grandiosas que sean.
- 5- Crear poesía fuerte y clara, jamás confusa e indefinida.

6- La condensación está en la verdadera esencia de la poesía (10).

Digamos que el credo original no ha variado, aparte de ciertas insistencias y ampliaciones. Se insiste en que la imagen nace de la individualidad del poeta, de su impresión del instante y de la forma que logra para comunicarla, por medio de un estilo nuevo donde la relación del lenguaje con el significado se logra por la metáfora en contexto con el resto del poema. Se trata ahora de una imagen que logra comunicar el símbolo detrás de la cosmovisión del poeta debido a la dinámica del juego entre la impresión inicial y la expresión lograda para comunicarla, como lo hemos sugerido en nuestro primer planteamiento. Ilustremos esta teoría antes de pasar al análisis. Tenemos para ello una parte de *Arbol de Luz tu Cuerpo* (11), que es uno de los cuatro sonetos que forman el poema *Lección del Arbol, la Mujer y el Pájaro*, de Jorge Carrera Andrade. En su estructura externa, además de la forma del soneto de corte clásico barroco, los recursos usados recuerdan a Góngora. Si Lezama Lima afirma que el barraco es "una vuelta a Góngora", tenemos en este poema un rasgo que lo asocia con los imaginistas, quienes también revivieron la imagen por una vuelta a los clásicos. Un segundo rasgo interesante es el progreso dialéctico y circular del poema, que empieza desde el título y que culmina en las imágenes creadas en cada soneto. El primer título es en efecto la primera metáfora-símbolo, donde se plantea a la vida como un contrapunto sin fin con la muerte, simbolizado por el juego de la luz y la sombra en el árbol, que es: "perfecta vida/ya columna de paz únicamente/en memoria a las hojas erigida" (231). En el tercer soneto, *Arbol de Luz tu Cuerpo*, encontramos la imagen más poderosa del cuerpo de la mujer: "Arbol de luz tu cuerpo, ave y campana/ tu dulce voz rompió su fruta hermosa./ Venciste, de palomas capitana,/la soledad del hombre con tu rosa" (233). Tenemos una superposición de sinestesias para transmitir el simbolismo de lo femenino como parte del espíritu invencible. Casi todos los elementos de comparación son aéreos -ave, campana, paloma- pero están ligados a la tierra, como el árbol. La función de lo espiritual femenino se cumple a través del cuerpo de la mujer, pero de manera totalmente personal "tu rosa". La dialéctica del poema se cierra en el cuarto soneto, que resume la lección del poema: hay que aprender el Lenguaje Elemental para poder descifrar "la clave de la vida" (234).

Comparación:

Afirma William Pratt en su introducción a la Antología que hemos citado que "parece seguro poder afirmar que, cualesquiera que sean las nuevas metamorfosis que se den en la tradición poética moderna, se volverán a escribir nuevos poemas imaginistas. Porque siempre que se combinen la precisión y la claridad del lenguaje con la forma musical natural, se estarán creando poemas imaginistas, cualquiera que sea el nombre que se les dé" (12). Basados en este criterio, hagamos un pequeño viaje de introspección hacia el significado de algunas imágenes poéticas de Carrera Andrade. Analicemos primero el poema *Espejo de Comedor* en comparación con *Peral*, de Hilda Doolittle. Los dos poemas ponen en práctica los tres principios iniciales del Imaginismo. En efecto, se trata el contenido directamente, se usan sólo las palabras indispensables y el ritmo es el de la música natural de la frase. El espejo (106, 107), es el edificador de nuestra impresión de la realidad. El reflejo de la luz y la luz y la sombra sobre los objetos del comedor nos hace intuir la verdadera construcción de la existencia. La iluminación es precipitada por imágenes precisas donde la sinestesia consigue una intensidad expresiva insuperable:

Los colores estallan. /En las artistas felices/ la luz bate las pestañas/. . . . Gemelos con la vida los senos virginales del frutero./ Mundo animado de resplandeciente conciencia . . . La vida cortada en normas /El salero es sapiencia/ las ostras, memoria./ . . . La pera es una escultura/ en los moldes del aire/ el café, inteligencia/ y el azucarero, un ángel. (Los subrayados son nuestros).

El Cosmos -las normas- triunfa sobre el Caos en el juego dialéctico de la luz y la sombra reflejado por el espejo. Es el mismo símbolo de la alegoría de Platón. Pero esta luz es un "mundo animado de resplandeciente conciencia", es decir es la intensidad luminosa de la montaña andina que se encarna en los objetos, muriendo un poco a través del reflejo del espejo. Sólo así es posible llegar comprender la esencia de las cosas, que se nos comunica en el triunfo de las imágenes finales del poema, que recuerdan el simbolismo cristiano, como el salero, símbolo de la sabiduría y el azucarero de lo celestial, ambos blancos y etéreos. En *Peral* se logran los mismos efectos a través de unas pocas imágenes que parten de la inicial "polvo de plata" Como en *Espejo de Comedor*, el juego visual es insuperable, aunque en Carrera Andrade la riqueza sinestésica transforma la imagen en símbolo. Pero también aquí se da el clímax de la visión poética. Vemos al árbol, blanco y brillante, ascendiendo entre las sombras que des-

tacan su luz y ahondando la terrenalidad del hombre, representado por la poeta, que afirma que el árbol de la luz nos enfrenta para iluminarnos. Vemos entonces por qué.

no hubo flor que jamás separara plata
de tan rara plata.

La visión pasa y comprendemos el orden de la vida:

tus botones en flor/ se espesan en la rama/ traen el verano
y maduran los frutos/ en sus corazones púrpuras.

Comparemos ahora los poemas *Visita* 169 y *El Cisne*, de F. S. Flint. Como en el caso anterior, se puede anotar en estos poemas un desarrollo desde la imagen hacia la simbolización. La vuelta al interior del yo es más evidente en *El Cisne* -y en general en el poema imaginista- que en *Carrera Andrade*. Esto se debe probablemente a que la cosmovisión andina que opera en nuestro poeta tiene una carga de armonía universal que incluye al hombre. Por eso quizás resulta ocioso explicitar el regreso al yo en *Visita* y necesario en *El Cisne*. Más que una vuelta al interior, como la efectuada en el poema imaginista.

Hacia la oscuridad del arco flota el cisne/ y hacia la
negra hondura de mi pena lleva una blanca rosa de fuego.

tenemos en *Visita* un diálogo entre el verano "de oro" y el poeta"

... desde el trópico viene un viento amigo trayéndome
un mensaje de palmeras/.../ Por mis venas los ríos van en cá-
lido curso/ arrastrando la tierra del café y la piña.

El diálogo pasa del nivel particular al cósmico:

Y el vaivén acompañan/.../ y el cielo boga con lentitud co-
mo una balsa/ cargada de algodón y de silencio. (los subraya-
dos son nuestros).

sugiriendo la idea de la vida como eterno retorno, valor funda-
mental de la cosmovisión andina. La aliteración -vecindad de los
mismos sonidos- es un recurso muy importante en ambos poe-
mas, que apoya al ritmo y a la imagen y contribuye a afirmar el
símbolo de la existencia como armonía que regresa eternamente
-*Visita*- o se expresa en la fusión del cisne con la naturaleza y los
sentimientos humanos -*El Cisne*-. Este recurso tiene desde luego
diferentes potencialidades en cada idioma y es exclusivo del len-

guaje poético. Podría sostenerse que lo enriquece, en el sentido de su apoyo al ritmo, la imagen y el símbolo, tan importantes para Carrera Andrade y los imaginistas. Más aún, que forma parte de este tipo de lenguaje poético. El problema para probar esta afirmación reside en la dificultad de conseguirlo en la traducción, lo cual plantea la necesidad de que la poesía sea traducida solamente por poetas, pues sólo ellos están en posesión de ese lenguaje. En nuestro caso, creemos haber logrado aliteración en nuestra traducción de *El Cisne* y nos declaramos impotentes de conseguirla en la de *El Hombre*, donde es ciertamente magistral, y por eso, totalmente idiomática. Nos atrevemos a aventurar la hipótesis de que la aliteración consonántica es más fácil de lograr en inglés que en español.

Existe un notable paralelismo estilístico entre *Soledad y Gaviota* (182) y *Oigo un Ejército*, de James Joyce, que empieza desde los títulos. Ambos poemas plantean un contrapunto entre la violencia y la paz, la separación y la unión, y ambos dejan sin solucionar este planteamiento, sugiriendo más bien que ese precisamente es la vida, un contrapunto sin fin entre la soledad y la armonía. Las imágenes que nos comunican este contenido se suceden, también en los dos casos, en un *crescendo* de magistral e intensa economía. Una actitud poética parecida, aunque más íntima y emocionada, se da en los poemas *Régimen de Frutas* (166) y *Botón de Flor Blanca*, de D. H. Lawrence. La ambigüedad semántica es aquí el material para construir la imagen. Las frutas en Carrera Andrade y la flor-luna en Lawrence, reproducen la interioridad del poeta.

Ella brilla, primer amor blanco de mi juventud,
sin pasiones y en vano. (Lawrence)

... Penetran en mi interno laberinto
y un mundo vegetal se disuelve en mi sangre. (Carrera An)

Podríamos continuar indefinidamente este viaje hacia las imágenes de Carrera Andrade, pero por razones de espacio lo cerramos por el momento con la comparación de dos poemas que bien podrían haber sido escritos por Góngora y Shakespeare, respectivamente. la primera parte del largo poema *Dictado por el Agua* (263) y *El Estanque*, de Amy Lowell. El cuarto principio de los seis ampliados del Imaginismo dice que se debe presentar la imagen en el poema con lenguaje poético y no como pintores, es decir utilizando de la mejor manera los recursos estilísticos que requiere el contenido. En los poemas propuestos se cumple este

principio con creces. Ambos son, por así decirlo, cuadros poéticos o imágenes de imágenes donde se plantea dialécticamente el tema. En Carrera Andrade, la soledad como "dios transparente" primero, como "lengua de resplandores" después y por fin como "elemento", es decir parte fundamental de la vida. En Lowell, el estanque como hoja, como agua y como sonido. En ambos casos con un poder sinestésico apabullante, casi imposible de imaginar, de corte barroco en Dictado por el Agua, de corte clásico en El estanque.

Quizás William Pratt tenga razón, todo poema que ha llevado a la perfección sus instrumentos expresivos es imaginista, cualesquiera que sean el tiempo o el lugar donde ha sido escrito. Lo interesante es que los imaginistas hicieron escuela, aunque su mayor fuerza revolucionaria estuvo en sus continuadores. La perfección forma, el poder simbolizador, el testimonio andino de Jorge Carrera Andrade, deben tener continuadores, ya los tienen, con seguridad. Dejemos para una próxima oportunidad la continuación de nuestro viaje hacia su imagen, y también la dilucidación de si su inmenso legado poético ha hecho escuela.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) William Pratt, editor, *The Imagist Poem, Modern Poetry in Miniature*, Introducción, New York, E. P. Dutton & Co., 1963, pp. 11-39.
- (2) Stephen Ullmann, "La Naturaleza de las Imágenes" en *Lenguaje y Estilo*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 206-238.
- (3) Jean Cohen, *La Estructura del Lenguaje Poético*, Madrid, Grados, 1974
- (4) Enrique Ojeda, Jorge Carrera Andrade: *Introducción al Estudio de su Obra*, New York, Editorial Eliseo Torres, 1971.
- (5) Simón Espinosa, "Las Armas de la Luz" en *Revista Cultura* No. 2- Septiembre-Diciembre 1978, Quito, Banco Central del Ecuador, pp. 120-69.
- (6) Ramiro Rivas Iturralde, "La Producción Poética en Jorge Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum" en *Revista Cultura* No. 3-Enero-Abril 1979, Quito, Banco Central del Ecuador, pp. 330-66.
- (7) William Pratt, op. cit., p. 15. Todas las traducciones de citas de este libro son nuestras.
- (8) William Pratt, idem., p. 18.

- (9) Idem. Ibidem. p. 18.
- (10) Idem., Ibidem. p. 18.
- (11) Jorge Carrera Andrade, *Obra Poética Completa*, Quito Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, p. 223. Todas las citas de Carrera Andrade se tomarán de este libro y de ahora en adelante sólo se dará la página junto a la cita.
- (12) William Pratt, op. cit. p. 39.

*She passed and left no quiver
in the veins
 where
Moving among the trees, and
clinging in the air she
 severed
Fanning the grass she walked on
 then, endures:
Grey olive leaves beneath a
 rain-cold sky.*

Ella pasó y no dejó escalofrío
entre las venas
ahora
Moviéndose entre los árboles,
y pegándose al aire que
quebró
Abanicando el césped donde
entonces caminé, resiste:
Grises hojas de olivo bajo un
cielo frío de lluvia.

◆ ◆ ◆ ◆ ◆

TS' AL CHI'H (titulo en chino)
Ezra Pound

The petals fall on the fountain,
the orange-colored rose-leaves,
Their echre clings to the stone.

TS' AI CHI'H

Los pétalos caen en la fuente,
las hoj del color de la naranja,
Su ocre se aferra a la piedra.

◆◆◆◆◆

I HEAR AN ARMY
James Joyce

Y hear an army charging upen the
land,
And the thunder of horses plunging,
foam about ther knees;
Arrogant in black armor, behind
them stand,
Disdaining the reins, with flutte-
ring whips, the charioteers,
They cry unto the night their
battle-name:
I mean in sleep when I hear afar
their whirling laughter.
They cleave the gloom of dreams
a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart
as upen an anvil.
They come shaking in triumph their
long, green hair;
They come out of the sea and run,
shouting by the shore.
My heart, have you no winsdom thus
to despair?
My love, my love, my love, why have
you left me alone:

OIGO UN EJERCITO

Oigo un ejército cargando hacia la
tierra,
Y el trueno de caballos trotando,
espuma entre las rodillas,
Arrogantes, de negra armadura,
tras ellos se alantan,
Desdeñando las riendas con serpean-
tes látigos, los aurigas,
Gritan a la noche su grito de
batalla:
Yo me queje en el sueño cuando oigo
a lo lejos su serpiente risa.
Hienden la tristeza de los sueños,
cual cegadora llama,
Nartillando, martillando sobre el
corazón como sobre un yunque.
Vienen agitando en triunfo su
largo, verde pelo
Vienen saliendo del mar y
corren gritando por la orilla.
Corazón, no tienes sabiduría
para así desesperar?
Mi amor, mi amor, mi amor por
qué me has dejado solo?

PEAR TREE
Hilda Doolittle

*Silver dust,
Lifted from the earth,
higher than my arms reach.*

*You have mounted,
O, silver,
higher than my arms reach*

you front us with great mass;
no flower ever opened
so staunch a white leaf,
no flower ever parted silver

from such rare silver

PERAL

Polvo de plata,
alzado desde la tierra,
más arriba del alcance de mis
brazos

tú has ascendido,
O, plata,
más arriba del alcance de mis
brazos,
nos enfrentas tan abrumadoramente;
no hubo flor que jamás abriera
tan erguida hoja blanca,
no hubo flor que jamás separara
plata

de tan rara plata:

O, white pear,
Your flower-tufts
thick en the branch
bring summer and ripe fruits

in their purple hearts.

Oh, blanca pera,
tus botones en flor
se espesan en la rama
traen el verano y maduran
los frutos
en sus corazones púrpuras.

LOVE THAT I BEAR
Hilda Doolittle

Love that I bear
within my heart, O Speak;
tell how beneath the serpent-
spotted shell,
the cygnets wait,
how the soft owl
opens and flicks with pride,
eye-lids of great brid-eyes,
when underneath its breast,
the owlets shrink and turn.

AMOR QUE LLEVO CONMIGO

Amor que llevo conmigo
dentro de mi corazón, habla;
di como bajo la cáscara de manchas
de serpiente,
los cisnes niños esperan,
como la suave lechuza
se abre y se sacude con orgullo,
párpados de grandes ojos de pájaro,
cuando bajo su pecho,
las lechuzas niñas se encogen y
revuelven.

THE LOCUST TREE IN FLOWER

Among
Of
green
stiff
old
bright
broken
branch
come
white
sweet
May
again

LA ACACIA EN FLOR

Entre
el
verde
firme
vieja
brillante
rota
rama
asoma
blanco
dulce
Mayo
otra vez,

EL HOMBRE (título en español)
(William Carlos Williams)

It's a strange courage
you give me, ancient star;
Shine alone in the sunrise
toward which you lend no part:

EL HOMBRE

Extraño coraje el que me das
antigua estrella;
Brilla sola en el amanecer
al que no contribuyes con nada!

THE POND
Amy Lowell

Cold, wet leaves
Fleeting on moss-colored water
And the creaking of fregs-
Cracked bell-notes in the twilight.

EL ESTANQUE

Frías, húmedas hojas
Flotando en agua color musgo
Y el crear de las ranas-
Cascadas notas de campana en el
crepúsculo.

A WHITE BLOSSOM
D. H. Lawrence

A tiny meen as smalla and white as
a single jasmine flower

UN BOTON DE FLOR BLANCO

Una luna minúscula tan pequeña y
tan blanca como una única flor de

Leans all alone above my window,
en night's wintry bower,
Liquid as line-tree blossom, soft
as brilliant water o rain
She shines, the first white love
of my youth, passionless and in
vain.

Se arrima toda sola a mi ventana, en
la invernál glorieta de la noche,
Líquida como botón de limonero,
suave como agua o lluvia brillante,
Ella brilla, primer amor blanco de mi
mi juventud, sin pasiones y en vano.

PERSPECTIVA DEL ANALISIS DE LA POESIA POPULAR ECUATORIANA

Julio Pazos Barrera

Este breve trabajo se propone revisar algunos estudios y aproximaciones realizados sobre el tema con el fin de obtener una visión de conjunto, de examinar la metodología utilizada y de añadir algunas sugerencias.

Alcances y Limitaciones

Tomemos en cuenta únicamente los trabajos que se han producido sobre la poesía popular en lengua castellana y de la población mestiza; de igual modo, sólo nos detendremos en los estudios sobre la poesía de adultos. Pero antes revisaremos algunos criterios que nos ayuden a precisar las características del objeto que ha sido preocupación de los investigadores. ¿Qué se entiende por "poesía popular"? Recurriremos a las Consideraciones en torno a la Antología Popular Ecuatoriana del escritor Abdón Ubidia. En este trabajo, con excelente precisión, se destacan los siguientes rasgos característicos: oralidad, anonimia, simpatía o simbiosis con la música, apego a una métrica, funcionalidad y tradicionalidad. No es necesario comentar cada uno de los rasgos, pero se debe llamar la atención sobre una posible organización de ellos: oralidad, anonimia y métrica se refiere a la naturaleza genético-estructural, simbiosis con la música y funcionalidad pertenecen a la aplicación social; la tradicionalidad correspondería a la categoría genético-cultural.

Desde la perspectiva del folklore nuestro objeto encuentra una clasificación analógica con la literatura llamada culta. En la clasificación que hace Paulo de Carvalho-Neto encuentra su lugar en el folklore factual, cuyas partes son: poético, narrativo, lingüístico, mágico, social y ergológico. En todo caso, según este autor, el folklore poético comprende el cancionero, el romance-ro, el refranero y las adivinanzas. A partir de este momento la analogía se acentúa, de una parte reconoce las convenciones métricas y estróficas (tercetos, cuartetas, quintillas, sextillas, octavas, décimas; a su vez distingue la cuarteta octosílaba con rima perfecta la cuarteta hexasílaba de rima asonante, etc.) De otro lado adopta la clasificación "genérico-literaria" y en ella distingue poesía épica, poesía lírica, dramática y satírica.

En esta breve visualización también se debe anotar que las disciplinas que se han ocupado de la producción literaria popular apuntan en tres direcciones: las de carácter literario (cir., forma-

lismo, literario-sociológico, histórico-literario); las de carácter lingüístico-lexicológico (ofr., Darío Guevara, *Lenguaje vernáculo de la poesía popular ecuatoriana*, Quito, Editorial Universitaria, 1968) las de carácter antropológico (producción simbólica de la cultura, mitos y religión, ofr., trabajos de los esposos Costales Samaniego, Justino Cornejo, Carlos Ortiz, Carlos Alberto Coba, etc.).

Las perspectivas del análisis

En el sentido amplio de lo literario se han escogido estos trabajos:

Juan León Mera, *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*, compilación formada por Juan León Mera (....), precedida de un estudio sobre ellos, ilustrada con notas acerca el (sic) lenguaje del pueblo y seguida de varias "Antiguallas curiosas", Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1982.

Modesto Cháves Franco, "La poesía campesina, folklore costeño ecuatoriano" en *Crónicas del Guayaquil antiguo*, Guayaquil, 2da. ed., en dos tomos, Imprenta y talleres municipales, 1944.

Darío Guevara, *Presencia del Ecuador en sus cantares*, Quito, Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954.

Isaac Barrera, *Poesía popular, alcances y apéndices*, BEN, 1960.

Laura Hidalgo Alzamora, *Décimas esmeraldeñas*, recopilación y análisis socio-literario, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982.

Laura Hidalgo Alzamora, *Coplas del carnaval de Guaranda*, Quito, editorial el Conejo, 1984.

Santiago Páez Gallegos, *Coplas populares de Carnaval de la Provincia del Chimborazo*, Anexo: Caracterización musical y transcripción, Washington Barreno Muñoz.

Copía xerox de un documento de trabajo perteneciente a IADAP.

Juan León Mera

A.- Someramente se hará una relación de las ideas desarrolla-

das en el prólogo de los Cantares.... Sobre la definición genérica de que todo en la naturaleza, incluido el hombre, es poesía, establece la dicotomía de la poesía del pueblo y de la poesía culta mientras en la primera el arte se produce en forma cultural, uniéndolo sentimiento intenso y sencillez, en la segunda, por el aporte de la civilización aparece la elegancia. Esta dicotomía se origina en la configuración de la sociedad, en la que se dan grupos civilizados y educados en los autores, y grupos subalternos (Mera incluye en esta categoría a la etnia quichua).

Pasa luego a determinar aspectos externos de la producción poética popular: en primer lugar es anónima, y así como ignora a sus autores señala que es fugaz - en la memoria del pueblo se produce la selección de los versos destinados a la conservación y establece por lo menos tres fuentes de origen: a) cantares que pasaron de España, antiguos y modernos (Caballero y Trueba, contemporáneos de Mera, cuyas antologías circularon en Ecuador, podrían ser los generadores modernos) b) Poesía culta que se filtró en el pueblo mediante el contacto de mozos pertenecientes a la gente "decente" que gustan del alternar en fiestas populares, según Mera; estos versos se distinguen con facilidad- en este punto de los ejemplos y los planteamientos dados por Mera son endeblés- c) Poesía propiamente popular, reconocible por el lenguaje y por el tratamiento de los temas.

B.- Mera establece una cierta dicotomía formal- temática. En lo formal menciona las estrofas convencionales de las cuartetas asonantes y consonantes, alguna seguidilla, pero nunca las estrofas de versos largos. En la parte temática, Mera señala que el pueblo todo lo canta: sucesos cotidianos, amores, odios, desdenes, ausencias, penas, héroes, obscenidades, bascosidades.....

En la apreciación más profunda de estas estructuras Mera observa tres aspectos importantes. 1) Mientras el grupo productor más se acerca al grupo civilizado la poesía se torna delicada y elegante, mientras más se aleja, la poesía se torna rústica porque "bajan los quilates de la inteligencia y de la educación". Según Mera esta calidad graduada de la poesía corresponde exactamente a la gradación que existe en el pueblo. 2) A propósito de esta cuarteta: "Quisiera ver a Alfaro/Mandando en Guayaquil,/ Y a todo fraile y monja/ De estopa de fusil. " Mera cree que no corresponde al sentir del pueblo. Según él, estas ideas irreligiosas no provienen de un pueblo creyente y conservador como el ecuatoriano. Los políticos de esa "escuela" han difamado al

pueblo atribuyéndole autoría de la mencionada cuarteta. 3) Organiza los núcleos temáticos en estructuras más genéricas, las que servirán para la organización del corpus. Así aparecen las coplas amoratorias, de esgro grave y sentencioso, históricas. etc.

C.- Advierte Mera que ha suprimido los materiales escandalosos y obscenos, los que se refieren a personas conocidas, los irreligiosos; de igual modo advierte que ha corregido los enunciados que van en contra de la gramática, aunque ha respetado las novedades léxicas. Estas medidas las ha tomado porque su compilación, en el caso de que llegase al pueblo, pretendería enseñar y educar.

D.- Finalmente Mera pasa a la valoración de la poesía. Para tal empresa parte de este principio:
poesía - corazón (sentimiento) inteligencia (arte)

Con esto Mera considera que ciertos poetas cultos ponen sentimiento pero fracasan en el arte y viceversa, ¿qué no sucederá entonces con la poesía popular? Se consuela pensando que cada poesía es para quien la consume. El pueblo pues no ha compuesto para lectores cultos. Dice que la poesía popular es como un torrente de aguas turbias, de vez en cuando se distingue un arroyo claro y de pronto una gota cristalina: extendamos la mano para que esa gota no caiga en el polvo..

En todo lo dicho por Mera alcanzamos a distinguir tres sentidos: romanticismo que opone la expresión popular con la expresión culta. Una ideología político religiosa que claramente opone cristianismo-conservador con liberalismo anticlerical, y una vertiente pedagógica moralista y purista.

De hecho esta visión del mundo revela una situación de conflicto. La solución, por lo tanto, aparece restrictiva, esto explica la mutilación del objeto por el recopilado y las correcciones a las que lo sometió. Mera proclama su identificación con el pueblo de bayeta y alpargata, con la simbiosis literario-musical de ese pueblo, pero se resiste a creer que ese pueblo pudiera ir más allá de su ingenuidad, tristeza y conformidad. Sin embargo su compilación es un primer intento para asumir la totalidad de una sociedad que ya se denominaba democrática y que ya había entrado en la búsqueda de sus definiciones simbólicas y materiales.

Chávez Franco

Modesto Chávez Franco nació en Santa Rosa, El Oro, en 1872. Sus Crónicas. . . recogen los papeles de su abuelo Francisco de Cora y Erazo y sus propias investigaciones. La primera e-

dición de las Crónicas . . . data de 1930. "La poesía campesina" es un artículo de 11 páginas incluido casi al terminar sus Crónicas . . .

Parte Chávez Franco de la constatación de que la poesía del campesino costeño es similar a la de otros países americanos -especialmente señala las coincidencias con el cancionero chileno.

Pasa inmediatamente a descubrir el modo de ser de la poesía campesina: el amor fino recoge "las inspiraciones sentimentales, a su natural modo de sentirlas; amorias, eróticas, platónicas, sociales, etc., etc." Describe su funcionamiento: a través del contrapunto de mentaos puetas que se dan cita en tiendas, mesas, fiestas poblanas y bajo el control del patrón o de los padrinos. Se identifican los contendores por sus ríos. Sus admiradores los animan y en ocasiones intervienen.

Estas dos partes se sustentan en dos ideas principales, la primera, la del criollismo, que para Chávez es la integración de lo hispano y lo indio. El alma india funcionó como "placa sensible" del alma hispana, todo lo copió y asimiló. Los últimos juglares españoles, que fueron los primeros conquistadores, llevaron su poesía humana y divina por todos los países conquistados, esto explica el origen de las coincidencias. Chávez señala dos particularidades del proceso: la poesía no evolucionó, se conservó tal como en la España de la conquista. De otra parte, los más aptos asimiladores fueron los indios del litoral, no así los indios de la serranía, grises y taciturnos.

La segunda idea tiene que ver con el embate de la civilización; el montubio abandona sus tierras y va a la ciudad o la ciudad va al campo con sus "cosas civilizadas" y acoquina al montubio. En sus propias palabras: "la civilización triunfa, pero el país pierde sus facies típicas, sus costumbres propias, su alma y su carácter, su patria, en suma, para vestirse, comer y conducirse a lo yanqui, francés, italiano o cualquier otro" (cfr. Chávez, opus. cit., p., 364).

La euforia de la independencia ha quedado lejos; la España de 1898 ha repercutido en forma de conciencia solidaria en la cultura. El criollismo entendido por Chávez es la misma guirnalda que "orla a América desde México hasta el Uruguay, en curiosa coincidencia".

Ya no es la civilización de las luces ni de la "gente decente", es la civilización del consumismo ciudadano. El Canal de Panamá integró al Ecuador con el mundo mercantilista de las costas atlánticas de Estados Unidos y de Europa.

Darío Guevara

Darío Guevara afronta el objeto de estudio desde cuatro perspectivas: a) origen, b) significado, c) teoría poética, d) enseñanza.

a) Origen

- 1.- Algunos cantares provienen de España.
- 2.- Esos cantares nos pertenecen por herencia y porque se aclimataron en nuestra sensibilidad.
- 3.- En estos cantares se observa el mestizaje.
- 4.- Otros cantares son productos propios. Un pueblo joven crea constantemente y esta afirmación se comprueba con los cantares que se ocupan de la historia ecuatoriana.
- 5.- Esta propiedad, además de la histórica, se manifiesta en las referencias geográficas, tradicionales, de rasgos físicos de las personas, de la idiosincracia y por su aspecto dialectológico.

b) Su sentido.

Es variadísimo, en los cantares están los lamentos de los desterrados, las injusticias, la deshonestidad administrativa, la tragedia del indio, la explotación, el amor, las costumbres, la indumentaria, la vajilla, la danza, la música, la moral, el paisaje, el regionalismo, fauna y flora, creencias y supersticiones, religión y política.

Guevara dice: "es curioso ver que en las transformaciones políticas, el pueblo se inclina más a los revolucionarios, como que está poseído por la ansiedad de renovación o quiere mantenerse en perennes sacudimientos". También dice que hay producción cuando mayor es la agitación social. Según él, esos cantares son "himnos de patriotismo".

Guevara en los cantares una cosmivisión: mestizaje y raza cósmica, telurismo y epopeya. Los cantares presentan al Ecuador tal como es.

c) Teoría poética.

La poesía no proviene de la inspiración, viene del pueblo. Dice: "poeta universal y poeta anónima es el pueblo" El pueblo canta espontáneamente y amasa su cultura. El canto popular vitaliza la historia de la humanidad.

d) Pedagogía.

Guevara piensa que la práctica del cantar popular en las escuelas conducirá a la comprensión del ideal bolivariano, al entendimiento de hispanoamérica y por fin a la afirmación del ideal panamericano.

Tres son los ejes que articular la visión de Guevara: el grupo subalterno encuentra su lugar en la sociedad, se ha convertido en el observador de las acciones del poder.

La poesía popular, como cualquiera otra, descubre una totalidad cosmovisionaria. La vida social no se revela exclusivamente como propiedad de un solo grupo.

La utilidad del discurso simbólico popular encuentra su puesto en la enseñanza - en esto se ve la formación docente del investigador- El ideal bolivariano y panamericanista parte de los aspectos comunes que manifiestan las naciones americanas. No en vano estamos en los años de la postguerra y aunque sea en beneficio de un solo país se busca la seguridad continental.

Isaac Barrera

El somero trabajo de Barrera contiene una breve introducción y una nota sobre la poesía quichua; un Estudio Preliminar para una selección de los Cantares de Mera; una introducción ligera, "Poesía popular de la independencia", para las Antiguallas curiosas, que es el apéndice que puso Mera a sus Cantares...

Los apuntes de Barrera resumen los criterios de Mera y de Guevara. En el "Estudio Preliminar" se limita a comentar las copias entresacadas de la compilación de Mera.

Dos ideas se desprenden de estos apuntes: el afán por comprender la vida cultural del país desde una visión panorámica, en la que tiene papel fundamental el pueblo gestor de los cantares. Con este fin, Barrera, se preocupa por la génesis de ese pueblo, para ello revisa los factores culturales y sociales de la conquista y de la colonia.

Barrera dice: "La cultura era española, sin duda alguna; pero en ningún caso se podía prescindir de la presencia del nativo. Cuando un indio o un mestizo desplegaban las cualidades heredadas y las adquiridas, ascendían por propio merecimiento a la escala social que les había sido extraña. Muchos de esos nombres forman parte en la galería de las notabilidades que representan la cultura patria.

Y quedaba el pueblo, extraña y valiosa composición del alma aborigen y del aliento conquistador. Estaba formado principalmente por el mestizo o por el hombre de origen español, a quien su pobreza le había hecho descender peldaños de la organización reconocida, y encontró asilo y amparo en la gran masa en la que su desventura parecía menor. Este pueblo será, desde los más lejanos tiempos de nuestra historia, producto indígena con asimilaciones españolas; pero será el grupo que dé significado y vida a la organización que tomaban estos pueblos" (cfr. Barrera, opus. cit. p., 19).

Para Barrera el origen es el mismo, en lo que se refiere a literatura culta o popular. El talento y el dinero son los factores que determinan las diferencias. Sin embargo no son los blancos ni los mestizos de las clases pudientes y productores de la llamada literatura culta los que dieron significado y vida a la totalidad. Fueron los mestizos y los españoles pobres los que configuraron la nación. Estos pues son los autores del cancionero. En unos y otros se dio el entrecruce cultural sólo que la producción simbólica se manifestó de diversa manera.

De esta forma, Barrera, resuelve el problema de un Ecuador pensado sólo a partir del grupo mestizo; quizás así fue pensado en la colonia y desde luego en la república. Hasta entonces la pluridad nacional era constatada pero no pensada como una alternativa en el devenir histórico. Ni Mera, ni Barrera ignoran la producción quichua, no obstante siempre la asumen en el contexto de la llamada poesía popular, configurada desde los moldes hispánicos.

Laura Hidalgo

Laura Hidalgo Alzamora estudia la décima esmeraldeña, que es una producción simbólica mestiza (grupo étnicamente negro que adoptó la lengua castellana) en un momento que amenaza con su desaparición debido a la inserción de la cultura mestiza (hispano-quichua) y urbana.

Le anima "el conocimiento y la defensa de la identidad cultural ecuatoriana", con este fin adopta, en lo más importante, el método de José Ignacio Ferreras", que conjuga "lo sociológico y lo literario, y permite descubrir tanto los valores artísticos y las características intrínsecas de la obra poética, cuanto la cosmovisión del autor grupal que la crea" (cfr. Hidalgo, Décimas..., p., 14).

A partir del establecimiento filológico de los textos, los somete a tres instancias de estudio. Inicia con la génesis, en ella

examina la historia del grupo, la geografía que ocupa, los comportamientos que tiene y los peligros que soporta; examina el origen hispánico de la forma décima y su adopción por el grupo negro. En todo esto subyace una visión del mundo. Una de sus materializaciones es la décima. En consecuencia, la décima se relaciona homológicamente con la visión del mundo del grupo negro que la crea.

La segunda parte corresponde a la estructura. En ella se encuentra una problemática de temas y una forma (entendida como una semántica, una fonología y una morfosintaxis; el "establecimiento filológico" sería un paso previo para la síntesis de los niveles enunciados).

La tercera parte corresponde a la función. En el trabajo de Laura Hidalgo es quizá la más novedosa. Durante el largo período colonial la décima tiene una función adoctrinadora-manipuladora, se busca transmitir contenidos del catolicismo y afirmar concepciones morales. A partir de 1850 y casi durante un siglo, la función se hace progresiva. El grupo negro utiliza la forma décima para expresar los elementos de su visión del mundo, cambio de contenidos que afecta a todos los niveles, aun al tonemático. Es el período de esplendor. Después de 1950 la décima se inmoviliza: el mundo del negro cambia porque la cohesión interna del grupo se modifica. Factores económicos, de propiedad de la tierra, de emigración, etc., desarticulan a la comunidad. La décima tiene una función limitada, es un recuerdo del pasado instalado en el cerebro de los ancianos.

El análisis de Laura Hidalgo se recoge en conclusiones que permiten comprender el fenómeno literario de la décima: en ella afloran los valores sociales del grupo, "la imaginación está remitida siempre a la persona humana"; se trata de la visión del mundo de una sociedad campesina y comunitaria; la décima enjuicia y comenta el proceso histórico.

En Coplas del Carnaval de Guaranda, la finalidad es la misma que motivó el estudio de las Décimas . . . , es el conocimiento de la identidad nacional. Esta finalidad se obtiene mediante el desarrollo de dos objetivos: "mostrar el panorama temático-estilístico de las coplas, y señalar algunos indicios que permitan vislumbrar la realidad sociológica de su pueblo-autor". Laura Hidalgo, en esta investigación, elimina las explicaciones teóricas que aparecían en su anterior estudio y consigue un brillante desarrollo de la materia propuesta. Sin embargo los principios de la sociología literaria que Ferreras subyacen en el estudio.

En los dos trabajos de Laura Hidalgo se observan tres principios básicos: la profundización sobre la identidad nacional, con-

cepción claramente definida desde la perspectiva de su defensa.

El postulado sobre la relación sociedad-literatura: la producción simbólica encuentra su sentido únicamente cuando es equiparada al conflictivo devenir social.

El análisis de la literatura ha dejado el ambiguo impresionismo y se ha convertido en una tarea sistemática.

Santiago Páez

Su trabajo se desarrolla en una perspectiva antropológica-literaria. Desde la concepción de la cultura popular, concebida como una totalidad dialéctica, los productos simbólicos no serían una sumatoria de temas ni estarían en peligro de desaparecer, se potenciarían o combinarían de acuerdo a los factores que intervendrían en la vida del grupo que los produjo. En consecuencia el "rescate" de esos productos no debería orientarse al análisis desarticulado de sus temas y rasgos estilísticos; esos productos deberían ser vistos en cuanto elementos integradores de comportamientos sociales. Así pues las coplas del carnaval de Chimborazo se describen dentro de la celebración del carnaval. Siguiendo el ejemplo de una experiencia mexicana las compilaciones de la poesía popular deberían devolverse a la comunidad en forma de cancioneros y guías muy sencillas de ejecuciones musicales.

De otra parte la clasificación de los cantares no debería realizarse de acuerdo a sus temas sino de acuerdo a la concepción estructural de oposiciones. Así, en la sociedad se enfrentan individuos con individuos, grupos con grupos, y así como estos enfrentamientos se articulan en asociaciones y disociaciones, de igual modo, los cantares expresarían esos procesos. Santiago Páez distingue cuatro relaciones de asociación-disociación en las coplas del carnaval de Chimborazo:

- Asociación-disociación hombre-mujer.
- Asociación-disociación individuo-sociedad.
- Asociación-disociación miembros de una comunidad con otros de otras comunidades.
- Asociación-disociación individuo de ámbito profano con individuo de ámbito no profano.

Dice Paéz: "Creemos que una clasificación así nos permite comprender las coplas no como una serie de poesías individuales, sino como elementos de un solo discurso o texto global" (cfr. Paéz, opus. cit., p., 14).

Como se puede observar, cada vez se trata de determinar el sentido de la vida social. Los esfuerzos, en cada ocasión, rinden más y son más precisos. El discurso del análisis va devolviendo a su propio lugar cada una de las manifestaciones.

Conclusiones:

Desde una perspectiva diacrónica se puede ver que los estudios de la poesía popular han recorrido un camino que parte de una ambigüedad conflictiva hasta llegar a explicar con más exactitud y claridad el fenómeno de la poesía popular.

Esta misma trayectoria se ha recorrido en el análisis de la producción simbólica general; las razones de esta evolución habría que buscarlas en los diversos factores que han intervenido en la realidad social que se configuró como república, pero que no estableció su carácter como nación. El primer síntoma de que nación no era pensar a partir exclusivamente desde el grupo criollo que lideró la independencia se encuentra en Juan León Mera -no sólo que su propia producción simbólica incluyó mestizos e indígenas sino que se ocupó de la producción simbólica de esos componentes humanos- Desde entonces el sentido de nación se ha ido diversificando y ha ido correspondiendo con más fidelidad al sentido de nuestra realidad.

Todos los trabajos establecen la relación poesía popular-sociedad. Sin embargo, esa relación todavía no es muy clara. Solo en el caso de Guevara, quien analiza la mediación histórica, y en el caso de Laura Hidalgo, quien busca determinar todas las mediaciones, la relación se establece con mayor profundidad.

De igual manera Guevara e Hidalgo definen el concepto de propiedad de la poesía popular: para ellos la dualidad contenido-lengua determina las diferencias con el origen hispánico.

Toda indica que los trabajos posteriores deberán ampliar el análisis y la investigación en varias direcciones: si sólo nos remitimos al cancionero, habría que recogerlo en las diversas

provincias. Además, se deberá aplicar otras metodologías de acercamiento:

- Estudios temáticos y de arquetipos.
- Estudios de los códigos representados en la poesía.
- Estudios de producción y funcionamiento.

De todas maneras, estas perspectivas sólo podrán rendir significativamente si se las considera dentro del marco socio-económico de la comunidad productora-receptora. De esta manera se irá comprendiendo y configurando la nación simbólica que es la literatura.

NOTAS:

- (1) Estas "Consideraciones. . ." se publicaron en la Revista del Instituto Andino de artes populares del convenio "Andrés Bello", el 4 de Abril, uno 3, s/f. Estas consideraciones . . . son el prólogo de la Antología de la poesía popular ecuatoriana correspondiente al Ecuador, publicación en prensa del Convenio Andrés Bello".
- (2) "el término folklore- que tiene una fecha precisa de nacimiento (apareció por primera vez en Inglaterra el 2 de agosto de 1848, en la revista Londonense "The Athenaeum". es posterior al estudio de las tradiciones populares, que anteriormente eran llamadas "antiquitantes populares" o todavía antes, con referencia particular a las creencias particulares, supersticiones non laudables. Esta última expresión revela significativamente la actitud con la que se abordaba ese mundo, asumido apriorísticamente como depositario de innumerables errores, que solo las luces de la verdad revelada -especialmente en las obras de los eclesiásticos- podrían eliminar, a los de la razón en las obras de los iluministas. Tal actitud nace del indiscutido reconocimiento de la propia cultura, asumida como la única posible, en una radical incomprensión de la cultura popular" L.H. Lombardi Satriani, Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna, Trad. de Fernando H. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1975, p., 37.
- (3) Paulo de Carvalho Neto, Folklore Poético, Quito, Editorial Universitaria, 1966.
- (4) José Ignacio Ferreras, Fundamentos de Sociología de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1980.

PRACTICA ARTISTICA Y PRODUCCION SIGNIFICANTE EN UN RELATO DE ELIECER CARDENAS

María Rosa Crespo de Pozo

INTRODUCCION

"Lo propio de la literatura es hacer ver, hacer percibir, hacer sentir algo que alude a la realidad" (Althusser). Un proceso de producción de sentido, en que están implicados por igual escritor, texto y lector. "El Ejercicio", relato de Eliécer Cárdenas, desde su publicación por el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca (1978) ocupó para nosotros un lugar preferente dentro de los estudios de literatura ecuatoriana contemporánea llevados a cabo tanto con los alumnos del colegio como de la Facultad de Filosofía.

Tras unas cuantas lecturas, comentarios y discusiones, el texto nos iba mostrando diferentes perspectivas de análisis, su calidad narrativa era indiscutible así como las claves significativas que encerraba. Había que encontrar una metodología apropiada que nos informe a la vez que "Una práctica artística y de una Producción Significante" (1) y la tarea de investigación se orientó en una triple dirección:

1. Analizar las relaciones signo-signo o una gramática.
2. Estudiar las relaciones signo-objeto o una semántica.
3. Establecer las relaciones signo-sujeto o una retórica.

1. LA GRAMATICA:

Al clasificar "El Ejercicio" como un relato, éste es una sucesión de acontecimiento de interés humano dirigidos hacia un fin, su esqueleto estructural se forma por una serie de elementos fundamentales relacionados entre sí: Secuencias, funciones, acciones.

1.1. Las Secuencias: En el análisis textual el discurso narrativo expone unos acontecimientos estructurados en dos secuencias fáciles de identificar, que se oponen dentro de su denotación semántica:

Degradación versus mejoramiento de un proyecto humano

La primera secuencia narra la vida escolar de Emilio hasta el tercer grado: La humillación y la vergüenza del primer día dentro "de los severos muros de la escuela"; la crueldad de los maestros que "rectificaban conductas, imponían el orden eterno por medio de los golpes de la monumental, indestructible regla de madera"; la burla agresiva y los frecuentes ataques de Freyle "su implacable perseguidor" frente al cual cabía una sola respuesta: "La vergüenza angustiada de una cobardía cuajada pronto, en resignación"; existían además las dentelladas de Rudy, el perro vagabundo, "que le obligaba a correr sin esperanzas".

La frontera que separa la segunda secuencia vendría delimitada, por la expresión temporal. "Emilio supo que en el principio del tercer grado ya no podían existir cobardes" al restablecer la cronología de los hechos la historia explícita la acción del protagonista empeñado en luchar "por su felicidad y su futuro" consiguiendo al fin lo que hasta ese entonces le había sido negado, derrotar a los enemigos, encarnación simbólica de sus terrores infantiles.

Los acontecimientos principales que aparecen en la superficie del texto (intento de huida enfrentamientos con Freyle, etc.) desde la perspectiva del protagonista se convertirán en una secuencia frustrada de liberación, desde el punto de vista de los educadores y compañeros constituirá una secuencia exitosa de imposición, un peligro conjurado a tiempo contra el principio de autoridad, al enfocarse un mismo conocimiento desde ópticas diferentes, se estructuraría una secuencia compleja de encadenamiento por enlace (2) que podría representarse así:

Secuencia de rebeldía

Secuencia de imposición

Deseo de liberación

vs. Deseo de imposición

Medios para obtenerla	vs.	Medios para lograrla
Deseo no obtenido	vs.	Resultado conseguido

La segunda secuencia se abre con "el primer día de clases del tercer grado, un reencuentro con la abrumadora humillación de los años anteriores" Emilio intenta de nuevo "valerse por sí mismo", la primera prueba será el ejercicio de caligrafía bajo el despiadado control del hermano Arce "cuando la rabia y el esfuerzo pueden más que la lineal, precaria aplicación" logra una escritura correcta, limpia, armoniosa "su honor y su valentía se habían mantenido intactos. Horas después en un desamparo de las seis de la tarde que mientras viva, respire, no olvidará jamás" el plumero manchado de tinta se hundirá en la garganta, en el vientre pelado de Rudy "hasta que no quedó más que una figura que se contraía aullando y, sin esperanza de sobrevivir". Y Emilio agarrando el carril se alejó del lugar listo para enfrentarse a la mañana siguiente con Freyle "cuando en pleno patio, durante el recreo de las diez, él le rompiera la nariz con el primer golpe de una larga y memorable pelea. En esta secuencia, la función final de una acción se convierte en la inicial de otra a través de un encadenamiento por continuidad (3) (ver la representación gráfica en la hoja adjunta).

1.2. Las funciones: En el análisis de las secuencias habíamos observado su articulación por medio de unidades narrativas mínimas llamadas funciones. Vladimir Propp define a la función como. "La acción de un personaje considerada desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga". Estas unidades narrativas mínimas pueden reducirse a dos clases: Funciones distribucionales o núcleos y catálisis, funciones integradoras o indicios e informantes (4). En la primera secuencia desde la perspectiva de Emilio existen tres funciones nucleares: Deseo de liberación, medios para obtenerla, resultado negativo; desde la perspectiva de maestros y compañeros del protagonista también señalamos tres funciones nucleares: Deseo de imposición, medios para lograrla, resultado conseguido. Las catálisis, elementos de relleno entre los núcleos, podrían ser: las relaciones de Emilio con su madre, con sus compañeros, con Rudy, la feria del pueblo, el anuncio del coca-cola, etc. Informantes: Describe tanto físi-

Degradación de Emilio

Mejoramiento previsible. El ejercicio de caligrafía

Desarrollo del ejercicio

Proceso de

mejoramiento

Final del ejercicio : Encuentro con Rudy

Enfrentamiento

Muerte de Rudy - Encuentro con Freyle

Enfrentamiento

Mejoramiento conseguido

Derrota de Freyle

ca como moralmente a Emilio: De los seis a los nueve años, alto bien vestido, limpio, solitario, temeroso, recibiendo golpes, co-s echando desdenes y rechazos. Se señala también el aspecto de Freyle y sus características morales: "parecía un niño hombre completo en su experiencia, uno de aquellos muchachos raquí-ticos, irrelevantes en apariencias, que saben más mañas que el más corpulento y temible del grado". Datos explícitos sobre el marco geográfico donde se desarrolla la acción "un pueblo viejo y sin historia", la clase, el terreno baldío, el hogar, etc. Indicios: realidad exterior del relato, el indicio más significativo es la edu-cación escolar, se analizará detenidamente en la semántica tex-tual.

En la segunda secuencia las acciones diferentes que asume Emilio pueden sintetizarse en un proceso que contemplaría tres funciones nucleares: inicio desarrollo y fin del enfrentamien-to con sus temores, las catálisis serían los detalles de esos acon-tecimientos. Los informantes: Emilio ya de nueve años más so-litario y temeroso en la fase inicial del tercer grado. Indicios el despertar de la conciencia de la dignidad, el triunfo del ego sobre las tendencias destructivas, una praxis de libertad, se desarrolla en la semántica del relato.

1.3. Las Acciones, personajes o actantes: En la Poética de Aris-tóteles la noción de personaje es secundaria y está sometido a la acción: "Puede haber fábula sin caracteres pero no caracteres sin fábula". Mas tarde el personaje tomó una consistencia psicoló-gica y pasó a ser una "persona" aún antes de actuar, procedimiento muy usado por la novela burguesa. En nuestro análisis los perso-najes serán descritos no como personas, sino como participantes en las acciones, adquiriendo así una posición relevante las accio-nes en la que éstos intervienen. En síntesis pretendemos exami-nar tanto las acciones como los actores-actantes que las ejecutan. Cada actor (personaje) será definido por su relación con las fun-ciones virtuales o explícitas en las que interviene, por su modo de integrarse en las clases de personajes tipo o actantes, por su modo de relación con otros actantes, por sus "valores o predicados de base".

Emilio el actante héroe de nuestro relato, por realizar otros

papeles actanciales es sujeto de rebelión, objeto de represión oponente al sistema educativo, destinatario de la ayuda que le proporciona su madre,ayudante pasivo a la expansión de una educación concreta por medio de su resignación,. La madre y los profesores son sujetos de dominación al igual que Freyle y Rudy y oponentes de Emilio. La muchacha del cartel publicitario de Coca-Cola, objeto utilizado por una sociedad determinada y ayudante ficticio de Emilio.

Pasemos luego a considerar los acontecimientos en los que intervienen los actores actantes. Estas podrían ser las acciones más significativas:

- Enfrentamiento de Emilio con el sistema educativo.
- Primera humillación de Emilio en su intento frustrado de huida.
- Acción de los profesores.
- Acción de Rudy.
- Adaptación de Emilio al sistema educativo durante los primeros años de escuela.
- Primer éxito de Emilio al recuperar parte de su orgullo por medio de la plana de caligrafía.
- Segunda intento exitoso de Emilio: Muerte de Rudy.
- Pelea con Freyle.

Finalmente se valoraron los predicados de base (relaciones de querer, saber, poder con las tres categorías actanciales: sujeto-objeto, remitente-destinatario, auxiliar-oponente) (5). Cada uno de los actantes está relacionado con los demás por los predicados de base. Saber, querer, poder. Así Emilio quiere rescatar su dignidad por lo cual sabe que tendrá que enfrentarme con su profesor y compañeros. Los profesores, pertenecientes a un sistema educativo de una sociedad específica saben que su tarea es la de domesticar a los alumnos y pueden lograr sus objetivos utilizando la represión tanto física como moral. Freyle quiere derrotar

siempre a Emilio porque así sabe que puede mantener su prestigio ante los demás compañeros. Emilio quiere mantenerse siempre aislado y solitario porque así puede mantener a salvo su orgullo. La madre quiere tener a Emilio limpio y bien vestido así puede justificar ante los demás su amor maternal. Rudy sabe instintivamente que la única forma de sobrevivir es atacando a quienes invaden sus dominios y así puede mantenerse relativamente seguro. Emilio sabe que al llegar al tercer grado ya no puede existir la cobardía y para eso quiere realizar un último intento de rescatar su dignidad perdida.

2. LA SEMANTICA

Cuantificadas e interrelacionadas las partes fundamentales que estructuran el relato como signo literario, es necesario buscar su sentido poniéndolas en relación con el objeto exterior que representan: una sociedad concreta dentro de un tiempo y un espacio determinado. La semántica textual cumplirá esa función.

El signo literario conlleva un mensaje, muy peculiar desde luego, pero mensaje al fin, que por medio de unos elementos simbólicos y ficticios pretende actuar en el lector como una praxis transformadora de la realidad en la que vive.

Eliécer Cárdenas, al utilizar un refrán popular: "La letra con sangre entra", como epígrafe de "El Ejercicio" pone de relieve la entidad más significativa de su relato: El sistema educativo de la sociedad de clases, que como parte del aparato ideológico del Estado, cumple una finalidad específica: lograr en el educando un mayor ajuste a una realidad que permita, una mejor forma de domesticación. Los otros elementos significativos: la huida frustrada de Emilio las diferentes formas de represión, sus relaciones con Freyle, la presencia de la madre, el letrero de coca-cola y la lucha final del protagonista serán una consecuencia lógica del tema nuclear.

Emilio aparece en "El Ejercicio" como un personaje tipo de una clase o grupo humano en proceso inicial de cosificación. En la escuela se aprende muy pronto un precepto fundamental "se prohíbe pensar", el educador es el único depositario del saber, los educandos recipientes vacíos "cuando más se dejen llenar dócilmente mejor educados serán (6) de ahí que toda acción, aunque débil que ponga en peligro el sistema sea frenada inme-

diatamente por los opresores a través de métodos que llegan incluso a la violencia física: "El hermano Benítez, por veinte y más años eminente profesor del anárquico, impredecible primer grado aguantó pacientemente las risas, para recogiendo del escritorio la regla de madera que ninguno de nosotros olvidará por la dureza de sus bordes, elevarla como batuta y descargar los diez golpes sobre el trasero de Emilio, golpes que rectificaban conductas, imponían el orden externo, prevenían descarríos, enaltecían la disciplina". . . . "El hermano Arce presintió llegado el momento; sin alegría, como impelido por alguna suerte del supremo deber buscó la regla metálica en los cajones del escritorio; acariciándola distraído, adrede lento, majestuosamente superior".

En la escuela se inicia el proceso de adaptación a una "sociedad sana, moral, justa" a la que años más tarde ingresarán los educandos renunciando para siempre una vida feliz.

Emilio sin embargo, pese a la ingenuidad de sus seis años, se revela instintivamente contra el sistema, un orden que atenta su condición de ser humano: "Y el primer día de clases, de encierro y de educación . . . , no resistió hasta la tercera hora y decidió huir, romper los muros altos que cercaban la amplitud del cielo y de la tierra en una prisión más infinitamente invulnerable que la del hogar, buscó casi a tientas por entre las hileras de cuerpos escolares renovados, el agujero; manoteo desalentado ante las paredes húmedas que se sucedían opacas, idénticas. Corrió por pasillos vacíos. . . encontró puertas cerradas: Se desesperó, pateó, sin ánimo ni fuerza en los puños que, pequeños, inconsistentes, amenazaban a todo el sistema escolar que le imponían sin consultarlo siquiera. Luego, cuando la altísima autoridad del hermano portero capturó su nuca con la violencia de guardia que sorprende en plena fuga al prisionero, él no sintió nada . . . mansamente con la cabeza baja . . . siempre con la mano húmeda aprisionándole la nuca, fue conducido hacia los manchones de azul móvil que iniciaban su tránsito hacia las aulas". Hemos transcrito gran parte del episodio por considerarlo un símbolo muy claro del proceso educativo de una sociedad de clases: Trasmutación de sujeto en objeto. El autor abre la secuencia como acto volitivo del protagonista en tanto sujeto: "Emilio decidió huir", cerrándole con una acción que no deja lugar a dudas sobre la transformación sufrida: "El no sintió nada . . . mansamente con la cabeza baja fue conducido hacia los manchones que iniciaban su tránsito a las aulas".

Las fuerzas del poder acaban destrozando el afán de libertad y la propia personalidad de quien soñara con ella.

Sin embargo Emilio todavía es un "biofilo" ama la vida y está dispuesto a luchar por ella aunque tenga que permanecer en la escuela "sin intentar siquiera aquella primaria forma de amistad escolar que es el compañero de banca cuando corrige en la tortura del examen" en él nunca existirá el espíritu gregario que es siempre refugio del que carece de dones y teme la convivencia auténtica.

Las relaciones con Freyle encierran también unas cuantas claves significativas: a la vez que le teme su compañía "Freyle es la amistad y el odio" si los primeros años se somete a esa autoridad es en parte para engañar su soledad, para mantener la ilusión del que actúa y restablecer así su capacidad de acción.

El anuncio de Coca-cola, ayudante ficticio de Emilio en sus momentos más angustiantes funciona como anestésico desviándolo de la verdadera, causa de sus problemas. Es el símbolo de una invasión cultural y a la vez una táctica de dominio: "El progreso el bienestar o la felicidad llegaron al pueblo bajo los anuncios de la pintada que invitaban a beber coca-cola . . . el diámetro de su tapa, exigüo en la realidad puede premiar a los consumidores con innumerables viajes, pero sobre todo aquello como protagonizándole se extendía la muchacha acostada a medias sobre un lecho de rosas. . . tenues fosforescencias que invitaban a calmar la sed. . . Una botella de aquel líquido que según el anuncio conquistaba al mundo sin batallas" la promesa de una felicidad tiende a asegurar la apetencia de consumo, la funcionalidad de determinado sistema de vida, en el fondo una forma de dominación económica con una máscara seductora y amigable. En "El ejercicio" las alusiones constantes al anuncio de coca-cola y a la joven que lo protagoniza cumplen así su función significativa.

La madre, "La estatua blanca" y "Su cuota de amor obligado" encarna en "El Ejercicio" a un sistema irracional de convivencia humana, origen de una parte considerable de la problemática del individuo que la escuela enfatiza

El enfrentamiento de Emilio con lo que habíamos llamado una simbología de sus terrores infantiles puede ser abordada des-

de una doble vertiente: arquetípica y sociológica.

El Arquetipo de la Iniciación: "Desde hace algunos años los seguidores de Jung han empezado a documentar una serie de hechos por los cuales el ego individual surge durante la transición de la infancia a la niñez. A menos que se consiga en este período cierta autonomía el individuo es incapaz de insertarse en su ambiente de adulto y conseguir "la necesaria sensación de auto-distinción en la sociedad". La historia antigua y las relaciones de las sociedades primitivas contemporáneas nos proporcionan abundante material acerca de los mitos y ritos de iniciación, por los cuales a los jóvenes se les fuerza a convertirse en miembros de su clan o tribu. Pero al hacerse esta separación respecto al mundo de la infancia, el originario arquetipo paternal será perjudicado y el daño puede contrarrestarse mediante un saludable proceso de asimilación a la vida del grupo. En las sociedades tribuales¹ es el rito de iniciación que resuelve las demandas del perjudicado arquetipo paterno. El rito retrotrae al novicio al nivel de la originaria identidad madre-hijo o identidad ego- sí mismo-forzándole a experimentar de este modo una muerte simbólica, su identidad se disuelve temporalmente en el inconsciente colectivo. Después es rescatado de esta situación mediante el rito del nuevo nacimiento" (8).

Las acciones del actante héroe de "El ejercicio" muestran en forma resumida el arquetipo de iniciación: a los seis años Emilio se separa de sus padres para ir a la escuela, etapa de transición de la infancia a la niñez, pero no puede asimilarse satisfactoriamente a la vida del grupo, manteniéndose en los umbrales de esta etapa por inseguridad y miedo irracionales, eventualmente su identidad se disuelve en una entidad colectiva: la escuela, pero no puede asimilarse completamente a ésta, sus padecimientos o desajustes se explicitan en la soledad y aislamiento, en la conciencia de esas realidades que se aluden frecuentemente en el relato: "El mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la implacable desolación que sucede al primer día de escuela la soledad de los seis años que nos asalta a quienes logramos rebasar la primera infancia para enfrentarnos al mundo sólo dentro del lugar donde no se puede vivir sin compañía, la escuela: el sitio donde el amor y el odio se agrupan en un todo que será, ya para siempre la existencia".

Para entrar en la nueva etapa, Emilio, necesitaba un reto a su hombría, en caso contrario quedaría aislado y humillado. El ver-

dadero rito de iniciación serían los colmillos de Rudy y los puños de Freyle: "Las dos caras de la atroz medalla en el duro ejercicio de la vida, castigo que el pecado original impone a los débiles "el paso de la prueba le facilitaría poner en práctica el "proyecto de valerse por sí mismo".

La Práctica de la Libertad:

Desde una vertiente sociológica el ingreso de Emilio a la escuela significa caer en la trampa de una sociedad en la que se ejerce la práctica de la dominación. A pesar de su aparente fuerza física: alto relativamente corpulento se siente oprimido por un sentimiento de impotencia que le mantiene paralizado frente a los golpes y castigos tanto físicos como morales, sin atravesarse a elegir otro camino, buscará como "mártir implacable" las huellas de Rudy, la compañía de Freyle, el obsesivo terror de la clase de escritura inglesa. Emilio es el personaje tipo de una clase oprimida que "trágicamente asustada duda de sus posibilidades" (9). Al comenzar el tercer grado adquiere conciencia de su situación dialéctica con el opresor pero al reconocerse limitado por una condición opresiva no significa haber logrado la libertad, es necesario transformar las condiciones en las que se encuentra, emergiendo de ellas en la medida en la que aprende a reconocerse como ser humano y a confiar en el poder de su acción. El enfrentamiento final de Emilio con sus enemigos se convierte en "El Ejercicio" en una auténtica práctica de libertad.

3.- LA RETORICA:

Un autor literario una vez elegida determinada intriga y el correspondiente investimiento semántico, se pone en contacto con el lector por medio de variados recursos. La retórica textual examinará las relaciones entre los signos y los sujetos que lo usan así como las relaciones de los signos y sus intérpretes pudiendo circunscribirse su estudio a tres consideraciones básicas que Todorov llama: Tiempo, aspectos y modos del relato.

3.1. Tiempo del Relato: En toda narración podemos distinguir dos dimensiones temporales vinculadas entre sí: la del universo real representado o temporalidad externa y la del universo ficticio del discurso literario que lo representa o temporalidad interna. El tiempo del enunciado narrativo casi nunca es paralelo al del tiempo contado, existen cortes que permite una vuelta

al pasado o una proyección al futuro, retrospecciones y anticipaciones: en "El Ejercicio" podemos encontrar ambos ejemplos: "años antes, cuando el progreso, el bienestar o la felicidad vinieron bajo la forma de grandes anuncios de lata pintada . . . la gente del pueblo, durante todo un día, vió como eran descargadas tres lisas láminas metálicas, casi un rompecabezas de letras rojas, ojos azules y una doble hilera de dientes blanquísimos . . ." "casi nueve años después, cuando Emilio malgastado ya con recuerdos profundos y cicatrices viejas, vería desde el corredor de la peluquería, como los postes ennegrecidos fueron abatiéndose con los diestros golpes de hacha".

Las relaciones de las secuencias de la historia y del discurso narrativo pueden ser cronológicas o no, seguir un orden lineal o fragmentarse en un montaje de episodios simultáneos que parece ser también connatural al relato que analizamos.

Se puede comparar el tiempo que se supone dura la acción representada con el tiempo que se necesita para leer el discurso que la evoca. Las reflexiones y descripciones de "El Ejercicio" crean una pausa o suspensión porque el tiempo del discurso no le corresponde ningún tiempo real. A veces coincidirán ambas dimensiones temporales como en la escena de la huida de la escuela, transcrita en las páginas anteriores. En otras ocasiones el tiempo del discurso es más corto que el tiempo que lo representa y predomina el resumen de largos períodos en unas frases pequeñas. Si consideramos la relación entre los acontecimientos narrados y el discurso evocado habrá la posibilidad de tres relatos

Singulativo: un discurso único evoca un acontecimiento, a veces el mismo personaje retoma obsesivamente una misma historia; iterativo: un único discurso evoca una pluralidad de acontecimientos semejantes.

En "El Ejercicio" como en el mundo onírico de las pesadillas o en la frontera de las alucinaciones, la dimensión temporal, no es clara, de ahí las dificultades de las primeras lecturas. El autor presenta en su discurso narrativo una dimensión temporal caótica, la secuencia estalla en mil pedazos, el mismo personaje retoma obsesivamente las mismas historias y el predominio del tiempo concienical anula casi por completo al tiempo cronológico.

3.2. Aspectos del relato: Serán las múltiples voces que el creador utiliza para presentar al lector una serie de acontecimientos.

Según Jean Pouillon el relator puede estar presente de tres modos diferentes en su creación textual: (7).

- a) Narrador-personajes (visión por detrás): el yo del creador aparece constantemente manejando todos los resortes de sus actantes marionetas.
- b) Narrador - personajes (visión con) : el yo del creador se confunde con el de los actantes de modo que todos conocen con las mismas limitaciones el desarrollo de la acción, creando alternativamente un discurso fluctuante cuyo objeto se desplaza del yo a él.
- c) Narrador- personajes ((visión desde fuera): el yo del autor desaparece detrás de el de los actantes, prevaleciendo así la historia sobre el discurso.

Al examinar los aspectos del relato es necesario precisar los diferentes grados de presencia del narrador, "segundo yo del creador" en la obra, puede opinar, valorar, tomar partido, juzgar, narrador explícito o bien adopta una posición impersonal, objetiva, se abstiene de introducir su valoración de los hechos y personajes, narrador implícito. A este mayor o menor grado de presencia del narrador Gerald Price lo llama narratorio: es "un nexo entre narrador y lector, ayuda a determinar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador, pone de relieve ciertos temas hace progresar la intriga, se convierte en el vocero moral de la obra".

Al estudiar el discurso narrativo de "El Ejercicio" existe una presencia muy marcada del narrador, ve los acontecimientos en una dirección determinada y trata de influir en los posibles lectores como puede apreciarse en los ejemplos que se anotan a continuación, en los mismos que se emplea un discurso que podemos calificar de expositivo-interpretativo: "Y en verdad, no exige ninguna prisa en crecer ni comprender que el mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la implacable desolación que sucede al primer día dentro de los muros de una escuela". . . . Las formas de aquella mujer apenas adivinaba en la distancia, quizá sólo presentida en la amplia lejanía que los separó hasta cuando, durante la soledad de los seis años, se nos azo-

ta a quienes logramos rebasar la primera infancia para enfrentarnos al mundo, a los hechos incomprensibles y alejarnos de los que en adelante formaremos parte."

"El Ejercicio" pertenece a los relatos en que el narrador sólo tiene un conocimiento limitado de los personajes, alcanza a captar fragmentos de vidas, manifestaciones externas de unos personajes de quienes ignorará siempre sus propias dimensiones. El yo del creador, como afirma Pouillon, se confunde con el de los personajes o actantes, creando alternativamente un discurso fluctuante cuyo objeto se desplaza del yo al él. "Y yo entonces me explicaba porque Freyle no vino conmigo, porque su padre se lo llevó en un camión. Y luego fue sólo el dolor y la carrera cuesta arriba "... " Sobre el fondo inmóvil de la tarde plomiza, durante el transcurso de su más silencioso momento, espionando a través de las puertas delgadas ... vieron a la estatua blanca vestida con un abrigo. ... atravesar resuelta las tres cuadras que mediaban entre su casa y el parque cruzando oblicuamente. ... "

3.3. Modos del relato: Estudia los tipos de discurso empleados que no siempre son los puramente narrativos. En "El Ejercicio" se cuenta pero también se deja dialogar a los personajes, se describe, se reflexiona. Incluso lo que dice o piensa un personaje puede llegarnos de manera distinta en estilo directo o en estilo indirecto o por medio del monólogo interior: un continuum discursivo alógico y asintáctico que desconcierta y llena de asombro al lector.

En los modos del relato aparece también la persona gramatical narrativa en "El Ejercicio" la primera persona está casi siempre al servicio del monólogo interior, la tercera persona es el soporte de un narrador omnisciente y con más frecuencia de un narrador limitado, la segunda persona es en ocasiones la propia conciencia del protagonista que dialoga consigo mismo: "porque los domingos caen, como madurados, para devolvarte Emilio, para arrastrarte hacia la tina de latón haciendo caso omiso a tus protestas. ... para llevarte hasta los arcos y las cortinas, los cirios, el humo y el gentío. Pero fuera de la iglesia está rugiendo el mundo, Emilio. ... "

Sería preciso establecer en este nivel analítico las técnicas y recursos que convierten al lenguaje utilizando en otro sistema distinto del habitual, en el que las palabras y los giros más comunes parecen vaciarse de su contenido original, pero las li-

mitaciones de espacio impuestas a este trabajo no nos permiten abordar por ahora el asunto, queda por lo menos enunciado.

CONCLUSIONES:

El estudio de la gramática de "El ejercicio" nos ha permitido su clasificación como relato, ésto es la narración de unos acontecimientos realizados por unos actantes en torno a un proyecto humano, dentro de unas coordinadas espacio-temporales concretas. En el análisis identificamos por lo tanto la lógica de las acciones y la sintaxis de los comportamientos humanos.

El revestimiento semántico revela una visión particular del mundo por parte del escritor. Los elementos simbólicos del relato nos remiten al contexto histórico y social de un grupo humano particular. Al destinar la obra a un público el autor pretende influir en el lector para que lejos de identificarse sentimentalmente con los personajes de la historia narrada, contraste sus valores con los allí explicitados.

La retórica examina la obra como un producto acabado, como un sistema organizado de signos a través de los cuales se comunica el autor con sus virtuales lectores y éstos con aquel.

Si la obra literaria se caracteriza por ser un reflejo particular del mundo. "Un reflejo que pretende no ser realidad en su apariencia de independencia absoluta" (Lukacs) y si consideramos que lo que define al relato como género de construcción literaria es contar algo que ha pasado a alguien en algún lugar, este análisis de "El ejercicio", asumiendo desde luego nuestras limitaciones, ha procurado mostrar en que medida la estructura narrativa del relato se origina en la contraposición entre el individuo y la sociedad que le obstaculiza el encuentro de valores auténticos. En este sentido la práctica artística y la producción significativa de "El Ejercicio" se inscribirían en la categoría que Lucien Goldmann consideró como privativa de la novela: "Historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas".

NOTAS

- (1) Jenaro Talens y otros, Elementos para una semiótica del texto artístico, pags. 17-60, Ed. Cátedra.
- (2) Claude Bremond, La lógica de los posibles narrativos, en Análisis estructural del relato, pags. 87-108, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- (3) Claude Bremond, op. cit.
- (4) Roland Barthes, Análisis estructural del relato, pags. 9-42.
- (5) A. Greimas, Semántica estructural, pags. 263-292, Ed. Gredos.
- (6) Paulo Freire, Pedagogía del oprimido, Siglo veintiuno.
- (7) J. Pouillon, Tiempo y novela, Buenos Aires.
- (8) Carl G. Jung, El hombre y sus símbolos, pags. 128-136, Ed. Aguilar.
- (9) Paulo Freire, La educación con práctica de libertad, Siglo veintiuno.

SARA B. VANEGAS COVENA

ANA LUCIA SERRANO VIVAR

"MAS ALLA DE LAS ISLAS" - OBRA DE ALICIA YANEZ
COSSIO

(UN ACERCAMIENTO SOCIO-LITERARIO).

Al abordar el estudio de "Más allá de las islas" (1) nos animan dos objetos principales:

- Dar a conocer algunos aspectos relevantes de una obra literaria actual y valiosa; y
- Realzar de esta manera la importancia de la narrativa de Alicia Yáñez, (2) autora contemporánea nuestra, desgraciadamente poco conocida, y aún menos estudiada en el Ecuador.

Aclaremos un poco este último punto, sintomático de la relegación de que es objeto la actividad cultural femenina en el país .

Pero para no abundar demasiado sobre un aspecto de sobra conocido, vamos solamente a citar unas líneas del libro "Diez Escritores Ecuatorianas y sus Cuentos", del crítico M. Handelsman, quien en la Introducción escribe: "En 1977, durante el II Encuentro de Escritores Iberoamericanos . . . Al referirse a un estudio sobre las escritoras de prosa en el Ecuador (Amazonas y Artistas, 1978), alguien preguntó. "Por qué ese pésimo estudio sobre la pésima literatura de las mujeres ecuatorianas?". A pesar de no haber leído ni el estudio ni las obras en prosa de las ecuatorianas, la persona que hizo esa pregunta se sentía seguro de que lo referente a la mujer tenía que ser de poco valor" (3).

Agreguemos simplemente que en 1972 ya Alicia Yáñez había ganado el Premio Unico de Novela en el concurso convocado por Diario "El Universo"

Esta situación discriminante e injusta sigue manteniéndose en el país, con muy raras excepciones.

Creemos que una forma de combatirla es, precisamente, dando a conocer y estudiando las obras importantes escritas por

nuestras compatriotas.

Aclarado el punto, haremos ahora referencia al procedimiento seguido en la investigación:

Para el análisis de "Más allá de las Islas" hemos utilizado el método que proporciona la Sociología de la Literatura, es decir, aquél que considera a la obra literaria (una de las tantas manifestaciones humanas), producto de la historia y de la sociedad. Pues, como expresa Roland Barthes:

"Lengua y estilo son fuerzas ciegas, la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: constituye la relación entre la creación y la sociedad, es el lenguaje literario transformado por su destino social, es la forma separada en su intención humana, ligada también, a las grandes crisis de la historia" (4).

Si bien, y por falta de espacio sobre todo, no nos será posible abarcar todos los tópicos que debiera incluir un estudio de este tipo (quedan sin profundizar aspectos relacionados con los personajes, con los recursos de estilo y lenguaje, consideraciones espacio-temporales, etc.), esperamos tratar los más sobresalientes, y poder así evidenciar la importancia de la obra en cuestión.

Nos basaremos entonces en los lineamientos generales que, fundamentándose en las teorías de Lukacs y Goldmann, establece J. I. Ferraras en sus "Fundamentos de Sociología de la Literatura" (5).

"MAS ALLA DE LAS ISLAS" - EL TITULO

Es frecuente en la narrativa de Alicia Yáñez el uso de frases tales como "más allá de las islas", más allá de las montañas" (ambas se repite en Bruna...), etc.

En "Más allá . . ." se lee, en la p. 41, a propósito de la repetición del tesoro de Morgan, "San Pío Pascual alargaba la lista más allá de las islas y del continente . . .". Luego en la p. 77. Iridia era más allá de la mujer común". Y en otra parte, en una formulación cargada de humor, "La encontró divina y pensó que lo único que le hacía falta era tener plumas blancas en todo el cuerpo. . . para ser perfecta, absolutamente perfecta, más allá de la perfección puramente humana" (p. 99).

En estos tres últimos ejemplos nos parece clara la intención

de la autora al formular su "más allá. . .", como equivalente de una potenciación superlativa, de algo que trasciende lo común y normal, que sobrepasa lo anunciado y apunta a otro nivel. (En el caso primero podríamos sustituir la segunda parte de la frase por "ad infinitum", sin alterar en nada su significado.- Iridia por su parte es superior a las demás mujeres ("comunes").- Y la perfección a la que alude el tercer ejemplo es claramente "supra-humana").

Paralelamente a los casos enunciados, la expresión "Más allá de las Islas" puede ser entendida de la siguiente manera:

- En una primera instancia supondría (y ya veremos que esto se recalca en toda la obra) un rechazo total del "continente", con sus males y su tecnología - Y la afirmación simultánea de la posibilidad de la utopía.

Pues, si bien los personajes, dejando atrás la "civilización", confluyen todos en "las islas", ese lugar mágico y puro, experimentan allí una singular metamorfosis al momento de la muerte, y aún sobrepasan a ésta; es decir, van "más allá" de las islas y de la muerte.

En este sentido, las islas constituyen un punto de referencia, que hay que superar. Son como el puente que permite el paso de lo "real" a lo "(mágico) -utópico".

(Por tanto sería demasiado restrictivo considerarles únicamente como un ente geográfico determinable (Galápagos). Sus características semi-míticas, su ambiente elemental, propicio para la magia y el misterio, son otras razones que se oponen a tal interpretación).

- En un segundo momento, el carácter simbólico de "Más allá. . ." resulta evidente. como sinónimo de "paraíso", de superación de todas las miserias humanas, miserias provocadas especialmente por el avance incontenible de la tecnología moderna.

Este aspecto aparece muy claro en la última parte del libro; donde leemos. "En las islas había sitio para todos los que querían huir de la devastadora civilización y había un sitio para los que nacieron al margen de la misma, y en este sitio cabía todo el universo. . ." (p. 216).

Y más adelante: "Los nuevos habitantes de las islas. . . sabían que estaban en el verdadero paraíso del cual no saldrían nunca"

(p. 216).

Ese "más allá" se da en las propias islas: Al carecer la obra de un trasfondo religioso válido, el lugar idóneo dónde situar el "paraíso" continúan siendo las islas- previamente "purificadas" del mal en una suerte de catarsis colectiva.

Por otro lado, parece que el interés de la autora se centra justamente en el destino "terrestre" del hombre, en su problemático "hic et nunc", dejando de lado otros aspectos.

HISTORIA: TEMA Y PROBLEMÁTICA

TEMA

"Más allá. . ." trata de las vicisitudes de ocho personajes principales que, en circunstancias diferentes llegan a Galápagos, un mundo puro y libre, entonces. (Son personajes-tipos y representan a su modo, a un gran sector de la humanidad). Buscan algo absoluto. la poesía, el amor, la sabiduría. . . Y todos ellos experimentan, en un momento decisivo de sus existencias, la llegada de la muerte, personaje a su vez de singulares características.

Al final, el pueblo (que hasta entonces se había mantenido como elemento secundario, casi como parte del escenario), corrompido por las bajas pasiones de otros personajes, cobra una actividad inusual para él, encauzada exclusivamente hacia la destrucción (incluyendo el asesinato) y la autodestrucción.

La consecuencia es clara: la desaparición de los habitantes de las islas.

Pero la epopeya no termina aquí. Del arrepentimiento del último de los ocho personajes (Richardson) nace una nueva generación, "una nueva colonia de gentes que parecían raras y no eran" (p. 215), depositarias de todas las virtudes propias de sus antecesores y que, separadas definitivamente de los "miasmas de la civilización", habitan el paraiso.

Interpretativamente, "Más allá. . ." pueden considerarse una parábola sobre el destino del hombre. En el siguiente sentido:

En un principio los habitantes de las islas vivían tranquilos; parece que no existía la muerte. Pero ésta llega (p. 148) y llega el mal (p. 72). El mal cobra sus furtos: asesinato y autodestrucción (pp. 185. . .). La "redención" obra a través

de un personaje clave, que al enterarse de la verdad, se ofrenda a sí mismo para la salvación de los otros (pp. 213. . .). El paso siguiente es la implantación de una vida paradisíaca en las islas (pp. 215 y 216).

(Es decir : vida inocente - pecado - redención - paraíso).

Al mismo nivel interpretativo podemos hacer las siguientes consideraciones

- La obra plantea la existencia de valores aislados (cada personaje), que al final hallan su unidad y trascendencia (nueva generación).
- La composición de la novela desemboca en la superación de todos los problemas y todos los males expuestos en su desarrollo.
- Esa superación se lleva a cabo en un ambiente transformado y con personajes también transformados - en un mundo utópico.

PROBLEMATICA

La problemática a que subyace en "Más allá. . . ." y que halla su confirmación directa en la visión del mundo de una parte de nuestra sociedad (en última instancia la creadora de la obra, en cuanto "sujeto colectivo") se puede formular en estos términos:

- La actitud de evasión del individuo frente al avance de la civilización, simbolizada sobre todo por el desarrollo de la tecnología . Evasión, por otro lado, de lo cotidiano, lo rutinario. Evasión, en fin, de la injusticia.
- La búsqueda de una contrapartida para esta realidad: un mundo diferente, donde sea posible la fantasía, la justicia, la libertad. . .

En estos casos, la sociedad opta por "soluciones" homólogas:

El escapismo, ya sea a través de viajes, del uso de drogas, de la dependencia de ciertas sectas religiosas, etc. Sin renunciar al elemento "mágico" que algunos de estos caminos conllevan.

O los intentos pacifistas de la actualidad, el "retorno a la

naturaleza" de un número cada vez mayor de ciudadanos europeos y norteamericanos, sobre todo, etc. etc.,

El nivel significativo totalizador de "Más allá. . ." puede resumirse, principalmente, en un llamado de alerta, en una advertencia, frente al culto que "ingenuamente" se rinde casi en todo el mundo a los progresos innegables y peligrosos de la ciencia y la tecnología.

Igualmente hay una advertencia seria ante la injusticia en todos sus niveles. (Que analizaremos al tratar la función crítica de la novela).

En este sentido, el desenlace de la obra es obviamente una alternativa utópica al camino que sigue el mundo actual.

ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS .- MEDIACIONES Y HOMOLOGIAS

LA MUERTE

La muerte se manifiesta en "Más allá. . ." como un personaje muy especial, onnipresente y -potente, con todas las características terroríficas de la Edad Media, en un principio ("con su sonrisa desdentada, con su guadaña bronca y sus trapos negros". p. 4)., evocada bajo numerosos nombres ("la parca", "la vestida de negro", "la podrida", "la verdadera", "la negra", "la parca", "la oscura", "la verduga", "la que no perdona", "la pálida enlutada", "la huesuda", etc.), hecho este que reafirma su inevitabilidad.

Llega a las islas (p. 148) y se instala en el cuartel de la zona militar (p. 115), desde donde va a desplegar una gran actividad.

Al final del libro, y paralelamente a otros sucesos trascendentales (fijación definitiva de las islas en el Pacífico, transformación de sus habitantes) la muerte también elige una apariencia diferente ("Ya no tenía su desocolorida y terrífica figura de esqueleto envuelta en trapos negros. Solía aparecer de cuando en cuando como una muchacha moderna, con blue jeans y camiseta, llevaba el pelo recogido en una larga y sedosa cola de caballo. . .", pp 215 y 216), como significando la nueva actitud de la gente ante ella, su aceptación como algo natural y necesario.

En otro nivel, la muerte actúa como instancia determinante en los destinos de los (otros) personajes. No los desampara.

Adopta una relación hostil constante con ellos, convirtiéndose de este modo en motor de su actividad.

Así se dice que (Alirio) "Escribía sin tasa y sin medida. . . y como si la prisa de decir todo lo que tenía dentro, obedeciera a que la muerte le estuviera pisando los talones", (pp 46 y 47).

Por otro lado (Tarsilia) "vio a la huesuda que la estaba espionando . . . la reconoció y se puso a trabajar frenéticamente para ganarle la carrera". (p. 155).

Mientras que (Morgan) "aún después de muerto siguió en franca pugna con la muerte", (p. 111).

Y es que la muerte "nace" y "crece" con cada uno de ellos. No puede por tanto ser eludida.

"Todos los personajes que se fueron a las islas estaban conscientes de su muerte lenta, la llevaban demasiado adentro forrada por el deseo de querer sobrevivirla, de sobrepasar los años de existencia, pero era imposible, estaba demasiado pegada a la carne como si fuera un callo". (p. 185).

En este punto podemos constatar reminiscencias de la literatura barroca (a su vez influida por la escolástica medieval). Hay semejanzas claras con las ideas de "las dos muertes", típica de esa época, y que desarrolle entre otros, el P. Juan Bautista Aguirre en su conocida "Carta a Lizardo".

Existe además un tercer nivel en el que la muerte se hace patente, al constituirse ella en la "conditio sine qua non" para el perfeccionamiento de los personajes.

Estos son concientes al máximo de su presencia y exigencia en el momento más importante de sus vidas. Y es a través de ella, con su mediación directa, que alcanzan la "realización" plena.

En este sentido, la muerte adquiere un papel paradójico al que generalmente se le atribuye (como cegadora, sin más).

Así leemos que al momento de morir, (Iridia) " . . . iba por fin mirando el alma de las cosas y la desesperación de la huesuda que no contó con que ella podía encontrar ese camino". (p. 87).

Por su parte (Estenia) "Supo el sentido de su vida. . . La huesuda dejó de perseguirla, tenía a Estenia, pero no a su vela. . ."

(p. 148).

Y (Richardson) "Supo por qué llegó a las islas. . . se fue a llorar su ingenuidad sobre los despojos de su podrida baronesa. Entonces la pálida le tocó" (pp. 212 y 213).

La llegada y el "triunfo", nunca completo, de la muerte constituyen de esta manera la instancia inmediata para el cumplimiento del destino de los personajes.

Cada una se transforma "mágicamente" en lo que podría considerarse símbolo de su actividad e ideal:

Morgan se vuelve mariposa (libertad); Alirio, ojo de agua (inspiración poética); Iridia se va en cuerpo y alma al cielo -quién no piensa en Remedios la Bella?- (pureza); Frits se convierte en ave (amor a la naturaleza), Estenia llega a ser luciérnaga (luz del saber); Tarsilia se reduce a un corazón agujereado (amor maternal) Brigita se vuelve nube (lluvia benéfica); y, Richardson finalmente, pan-pene (alimento de vida).

Y es en plena metamorfosis que adquieren esa especial clarividencia que les hace capaces de contemplar la verdad" ("el alma de las cosas"), cualidad que se repetirá más tarde entre los nuevos habitantes de las islas, nacidos precisamente de la muerte de todo el pueblo.

(Así, "Los hombres aprendieron una nueva forma de vivir. . . aprendieron a pedir permiso a la fauna y a la flora para asentarse junto a ellas para poder contemplar los ocasos y las albas, y para poder mirarse hacia adentro buscando trascender y entendiendo el por qué del alma de las cosas". (p. 215).

- Llegando a este punto es imposible no pensar en la célebre frase goetheana. "Stirb und werde!", es decir, la muerte (aquí en sentido figurado) como condición ineludible para la propia superación y enriquecimiento espiritual.

El carácter mediador de la muerte en "Más allá. . ." es, pues, evidente.

Veamos sus equivalencias significativas en la sociedad:

En primer lugar existe una correlación casi directa con la actitud cristiana de considerar a la muerte como realidad permanen-

te y como paso hacia una vida mejor (paraíso), pero ésta obviamente se da en un plano escatológico puro, y por tanto, distinto al del mundo novelesco. *

Por otro lado podemos considerar realidades homólogas en el plano de la muerte como vía de realización personal para alcanzar la fantasía, la verdad, la felicidad. . . , los diferentes medios y mitos con que la sociedad moderna provee a sus individuos - y que muchas veces no pasan de ser simples paliativos y aún engaños: los descubrimientos científicos y tecnológicos, ciertas instituciones religiosas, el arte, la misma literatura, etc. Como respuesta a la insatisfacción permanente y búsqueda un tanto desorientada de los ciudadanos del siglo XX.

CIVILIZACION - BARBARIE

Alicia Yanez plantea estos aspectos (aunque sin utilizar el segundo término) no precisamente a la manera de Rodó -hace tiempos superada. Su defensa e idealización tienen por objeto la exclusiva belleza y tranquilidad de las Galápagos

"La "civilización" está entendida en la obra, metonímicamente, como sinónimo de desarrollo tecnológico, especialmente. Y situada en el "continente" (que equivale a su vez al resto del mundo, o simplemente al mundo)*, fuente y receptor de todos los males, enfermedades y pecados. (Un acercamiento muy expresivo a esta imagen negativa del "continente" es la representación, en una de las partes de la novela, del suburbio de Guayaquil, con sus miserias y horrores.- Y la presencia del mal encasa de Iridia; pp. 81. . .)

En contrapartida se nos da una idea límpida y perfecta de "las islas", aquella tierra "inhóspita, pero seductora y misteriosa", (p. 17).

Las islas son consideradas además, purificadoras y sublimadoras. (En la p. 74 se lee: "Muchos penados se escaparon y se escondieron en las tierras altas, decididos a permanecer en este paraíso para siempre, porque una vez fuera del ambiente que les

(*) En la obra, la muerte es considerada sinónimo de la "no existencia", del sin sentido absoluto", con lo cual se niega toda trascendencia en el plano religioso.

(*) En la p. 125 leemos: (Santa Livi,na) ". . . era la única persona en las islas. . . que estaba bien informada y que conocía todos los horrores que estaban pasando en el corrompido mundo".

había empujado al crimen, se habían regenerado, amaban la libertad, valoraban el precio que habían pagado por ella y podían apreciar la belleza del ancho mar. En las islas se habían encontrado a sí mismos, se habían purificado de los vicios de la civilización. . .").

Morgan las elige como patria de su mitica; figura. Alirio va a ellas en busca de su musa perdida. Iridia tras el gran amor de su vida. Fritz las escoge como centro de sus investigaciones científicas. Estenia realiza en ellas su sueño de maestra. Tarsilia las visita en busca de su hija. Brigita las hace su casa, para desde allí obrar el bien a los hombres. Y Richardson las elige como refugio de su exacerbada fantasía.

Solamente San Pío Pascual y Santa Livina se salen de esta línea de idealismo y más bien acarrear consigo la maldad del continente -que será el factor que provoque el desenlace final.

Una de las características más notables de la "civilización" decíamos; es en "Más allá. . ." el alto desarrollo tecnológico, el mismo que se hace patente con toda su grandeza y su crudeza, en la última parte de la novela, especialmente.

Hace su aparición definitiva en la panadería "aséptica y fría, impersonal y pulcra como la sala de un laboratorio. . ." (p. 190) Y se impone tercamente en el episodio de la computadora y sus esfuerzos por determinar el origen del pedazo de tela hallado en las islas. (pp. 194) Pero su presencia se vuelve francamente dramática en el momento de la "elaboración" de la baronesa, que "era de material plástico, como la genuina carne y sangre del siglo XX", (p. 198). Y tan perfecta que "En el avión, ni siquiera las azafatas se percataron de que estaban sirviendo coca-cola y licores a una muñeca de plástico" (p. 201).

El mismo Richardson al fin "se dio cuenta de que la antigua había dejado de interesarle, porque en realidad, de quien estaba interesado y aún enamorado, era del cuerpo de plástico que llevaba consigo, muy pegado a su flanco, muy románticamente consentido y deseado más de la cuenta porque ella empezaba a ser el único sentido de la vida". (p. 201).

La temida "cosificación" de lo humano ha llegado así a su expresión más grotesca.

Todos estos momentos están tratando en la novela con una exquisita ironía, que a veces sin embargo llega al sarcasmo.

Como es natural, al final de la obra, luego de la transformación definitiva de las islas y sus habitantes, la "civilización" (y la tecnología) ya no tienen cabida en esas tierras, pues las nuevas gentes "Conocían el verdadero valor del tiempo y por lo mismo no tenían prisa, no tenían el apuro de tener cosas, porque los miasmas de la civilización más decadente que vio nacer, crecer y morir la vieja tierra, estaban lejos de ellos" (p. 215).

"Civilización" y "barbarie" son pues realidades mediadoras fundamentales en "Más allá. . .". Sobre ellas se apoya la composición misma de la obra. Y el triunfo de la una equivale a la negación total de la otra, en un juego de imposible reconciliación.

Homólogamente a lo que sucede en la novela encontramos en el medio social actitudes de rechazo siempre, más concientes y numerosas hacia la explotación indiscriminada de los conocimientos tecnológicos, físico-químicos y biológicos del momento, poniendo a la vez en evidencia los peligros que corre la humanidad con su práctica (manipulación de los genes, perfeccionamiento de las armas nucleares, militarización del espacio, contaminación ambiental, etc.). Situación que, de mantenerse al ritmo actual, tarde o temprano dará como resultado la alteración y aún destrucción de la vida sobre el planeta.

AMOR - SEXO

El amor está tratado en "Más allá. . ." en su sentido más amplio: amor erótico, amor al arte, amor maternal, amor a la ciencia, amor a saber, amor al prójimo, amor a la aventura y el progreso. Amor a la libertad y a la vida, a la verdad. . .

Cada personaje está impulsado por una vocación inmensa, un amor inmenso hacia algo determinado y propio de él.

Así, (Morgan) "... volvió a sentir su soledad y el amor tormentoso que vendría a redimirlo y que esperaba a espaldas del tiempo". (p. 12). Mientras que (Brigita) "Se había dedicado a estos menesteres (de curandera) por una vocación tan profunda como la vocación de Estenia, de Fritz o de Alirio." (p. 166)

Es este amor en última instancia, el que va a dar forma, razón y sentido a la vida.

En el tratamiento del sexo hay un evidente cambio de tono narrativo. Aparece con fuerza la ironía de la autora, para ridicu-

lizar el tradicionalismo, la ignorancia y la hipocrecía que rodea a este tabù (a propósito de Santa Livina y el nacimiento del sobrino; pp. 173. . .).

Pero también se rechaza el sexo como actitud típica de injusticia frente a la mujer, considerada objeto. ("Iridia hubiera querido ser como la Samaritana, pero los hombres no le pedían agua, sino carne"; p. 77).

El carácter mediador del amor y el sexo en "Más allá. . ." es que claro; el amor como principio de actividad y dinamismo personal, como forma de llegar al ideal. El sexo como elemento de inhibición y aún degradación.

Homológamente, podemos comprobar la existencia de casos semejantes en nuestro medio social.

Un papel similar a estos factores pueden por otro lado desempeñar elementos tales como el interés, la vanidad, la tradición, etc.

MACHISMO - SEUDO-LIBERACION FEMENINA

Estos aspectos se manifiestan estrechamente vinculados con los anteriores. Y resultan condenables, tanto el uno como el otro.

Por un lado se lamenta la falta de ternura masculina:

"Todos los hombres que no eran como Morgan había sido educados con un verdadero horror de manifestarse tiernos porque la ternura era símbolo de debilidad y necesitaban vivir siglos para dejar de identificar la ternura solo con las mujeres y los niños. . ." (pp. 71 y 72).

Y se rechaza paralelamente la discriminación de que es objeto la mujer (Estenia) "Pensaba que aunque el hogar era institución por demás seria y responsable, ella no podía circunscribirse a unas cuatro paredes y a un marido hasta que los tiempos no cambiaran y se considera a la mujer ama de casa en otra forma, diferente a la habitual, porque cuando en buena hora desaparecieron los esclavos, el trabajo casero quedó como la continuación de éstos, y no debía ser así." (p. 120).

Por otro lado, sin embargo, se critica con igual dureza la falsa liberación de la mujer, que atiende solamente a su indepen-

dencia sexual: "Los tiempos que le tocaron vivir a Iridia habían cambiado con la mal entendida liberación femenida: ya no eran tiempos que los machos brutales hicieran hijos a las pobres mujeres; sino que eran tiempos en que las hembras encarnadas en mantis religiosas, les hicieran hijos a los pobres hombres." (p. 86)

La salida ideal para este conflicto está prefigurada en los pensamientos de uno de los personajes:

"Debía crearse la maternidad profesional que hasta entonces sólo había estado fundamentada en el instinto de conservación de la especie, y aunque esta siguiera, o por lo menos limpiezas y cocinas, también debía suplir, o por lo menos completar las faenas de la escuela, del colegio, de la universidad y de la asesoría en el trabajo y en la profesionalidad del hombre que se eligiera como compañero . . . " (p. 120).

Y se insinúa su realización al final de la obra, con la transformación de Richardson, quien ". . . quiso ser la fuerza creadora . . . quiso ser el sembrador y no el hombre ahito de lascivia. Quiso ser el germinador y no el macho brutal. Quiso ser el padre de los que debían nacer y volver a poblar las islas y no el semental rugiente que atemorizaba a las mujeres. . . " (p.214).

Si miramos críticamente el contexto social, en que se sustenta la novela, encontraremos actitudes y hechos homólogos a los señalados. El machismo es un mal de sobra conocido (con vigencia sobre todo en los países "subdesarrollados"), y que por tanto no requiere aclaración. Y la pseudo-liberación de la mujer es también algo que se va imponiendo entre nosotros. "Pseudo", en cuanto que se canaliza casi exclusivamente al aspecto sexual, descuidando así, otros factores más importantes y prioritarios como son, la formación intelectual y estética, el ejercicio de la profesionalización y todos los derechos de ser humano, etc.

En este plano también podemos integrar, en cuanto fundamentados por el abuso y la ignorancia, otros aspectos de la realidad ecuatoriana, tales como la explotación de una clase social por otra, la falta de información en ciertos grupos, el uso restringido de algunos derechos, etc.

DEPENDENCIA DE LO EXTRANJERO

Se configura como mediación, sobre todo en dos momentos:

En la espera impaciente de Estenia, frente a la posibilidad del arribo de un personaje real a las islas,

("Una princesa, la princesa Ana, la mismísima Ana de Inglaterra, va a venir en viaje de luna de miel a estas islas. ¡Vendrá a visitarnos, imagínense, y ya mismo viene!")

La noticia causó la conmoción de una maremoto"; p. 122).

Y en el consumo exagerado, por parte del pueblo, del pan elaborado por las máquinas de Richardson. ("... y las gentes comiendo y engordando se parecían cada vez más a los cormorantes, y satisfechos y agradecidos rendían su tributo de amor y gratitud al extranjero."; p. 208).

Las consecuencias de esta actitud son en cada caso catastróficas.

No es difícil determinar las homologías que en este plano se dan a diario en el medio social: la admiración tonta por todo lo de afuera, europeo o "americano", especialmente, ya sea en cuanto a gustos y modas, formas de vivir, de divertirse, de explotación y aún destrucción de otros grupos.

Tal situación de "copia" y "entreguismo" ha sido cuestionada y denunciada por muchos pensadores, no sólo latinoamericanos, sino incluso de otras procedencias. Así, el escritor alemán Hans Magnus Enzensberger, dando al problema sus verdaderas dimensiones, en un polémico artículo expresa:

"Este frenético instinto de imitación se da a nivel mundial y sus implicaciones aún nadie ha podido prever del todo. Sus resultados hacen pensar en una catástrofe natural, son incontenibles, y tan poco accesibles al control de la razón como una avalancha. . . ." "La "idée fixe" del progreso va siendo objeto de una duda creciente entre europeos y norteamericanos; inalterable domina aún en los "países en vías de desarrollo" de Asia, Africa y Latinoamérica. Dos verdaderos eurocentristas, esos son los otros" (6).

El problema queda planteado, pero sin mayores visos de solución efectiva.

(Otros elementos significativos con carácter mediador podemos considerar en esta novela la educación, la defensa de la ecología, la política, la soledad, etc., etc. Pero no vamos a profun-

dizar sobre ellos, ya que de otra manera se alargaría demasiado el trabajo).

FUNCION CRITICA DE "MAS ALLA DE LAS ISLAS"

Toda obra literaria, a más de ser mediada en su génesis y estructura por el grupo social de donde surga, se comporta a su vez dentro de él como mediadora, con su carga propia de significantes.

Vamos a destacar en este estudio una de las funciones mediadoras más importantes en la noveal, cual es la crítica.

Veamos algunos de estos aspectos:

- La primera crítica parece estar dirigida al acatamiento espontáneo de todo lo que significa adelanto tecnológico, sin reparar en sus consecuencias deshumanizantes.

Esta actitud está presente en toda la obra y se va desarrollando en un "in crescendo", evidente, hasta rematar con la fabricación de la muñeca (la "baronesa"). Consecuencia directa de ella es la postura pos-rousseauiana de "volver a la naturaleza" (naturaleza - islas - paraíso) preconizada por la narradora.

Es también clara la oposición a todo tipo de tradicionalismo - y fanatismo (en relación al asesinato de Brigita), como formas de alienación y negación del ser humano.

Igualmente se critica la ligereza en juzgar a los demás (puesta irónicamente al referirse a la actitud de los turistas en el aeropuerto, o frente a los isleños; y de éstos frente a los primeros).

- Es evidente la preocupación crítica por el estado actual de la mujer indeciso e injusto.

En este contexto es interesante destacar el hecho de que cuatro de los ocho personajes principales de la obra sean femeninos. Y sobre todo, merece especial atención la figura de Tarsilia.)

- Objeto de crítica son por otro lado, las actitudes erradas de ciertos políticos ecuatorianos, responsables de varios desórdenes en el país. (Falta de protección al ciudadano, al medio ambiente, etc.)

Hay que destacar que en este punto además la posesión irónica, rayana en burla, respecto a la idiosincrasia de algunos ciudadanos norteamericanos (la generalidad?), autopensados como "salvadores" de nuestros pueblos (se ridiculiza la acción de los "peace corps"). -Y respecto a la falsa "ayuda" de Estados Unidos (proveedores de la harina que contenía "una gran dosis de anticonceptivos")

(Todo esto explica el hecho de que, en la trama, la rata, símbolo del mal, que aparece en las islas luego de la muerte de Brigita, desaparezca definitivamente, "por las aguas heladas de Alaska", (p. 210).

Muchos de los puntos anotados pueden ser considerados verdaderos leit-motivs en la producción literaria de Alicia Yáñez.

ESTRUCTURA FORMAL.- REALISMO MAGICO

Goldmann nos plantea en sus estudios, la homología que conierne a la evolución paralela de las estructuras novelísticas y las estructuras económicas y sociales. La aplicación de este principio nos permita comprender mejor la función del elemento mágico en la obra literaria.

Así vemos que si en "Fausto" por ejemplo, la magia (Goldmann la interpreta como símbolo (7) se manifiesta como algo superpuesto al "mundo objetivo", y cuya función es lograr dinamismo, acción en el personaje -constituyéndose además en vía de conocimiento. (Todo esto sucedía en un Goethe, heredero directo de las ideas de la Ilustración, aunque no ortodoxo). Actualmente en cambio, a diferencia de lo que ocurría en esa época (siglos XVIII e inicios del XIX), las coordenadas magia -mundo objetivo han evolucionado hacia su integración mutua. Ya no se puede hablar por tanto de "superposición" sino de una perfecta "simbiosis" entre los dos aspectos, considerados ahora de una misma realidad. "El misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él". (8).

Se ha dicho que la reaparición del elemento mítico o mágico en la realidad contemporánea es una de las "ocurrencias" más características de la narrativa del siglo XX.

Seymour Menton, basándose en las palabras de Franz Roh (9), crítico de artes e inventor del término "Realismo Mágico", define a éste como: "La presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o impro-

bable, que deja al espectador o al lector desconcertado, aturdido o maravillado" (10).

Y luego aclara:

"El realismo mágico es una de las respuestas al dilema del hombre del siglo XX, que vive angustiosamente en un mundo tecnológico. Es un intento de redescubrir el elemento mágico que existe en la realidad. Es un reflejo artístico de las ideas filosófico-sicológicas de Carl Jung, que afirmaba desde comienzos del siglo la necesidad del hombre de completarse juntando lo irracional con lo racional. . ." (11).

Surgió esta nueva modalidad narrativa a partir de 1918, aproximadamente. Dentro de la literatura, como una forma de superar el realismo, que ya entonces parecía conducir a un callejón sin salida. El realismo mágico se ha popularizado sin embargo, y principalmente, después de la Segunda Guerra Mundial, gracias a la labor de los escritores latinoamericanos, quienes parece, prefieren afrontar su realidad armados del ligero optimismo que les proporciona este estilo, para no caer en la total desilusión existencialista. Ejemplos claros los tenemos en nombres como Asturias, Carpentier, Borges, Cortázar, García Márquez, Aguilera Malta, etc., etc.

Veamos ahora cómo se manifiesta el Realismo Mágico en "más allá. . .":

Es fácil constatar la presencia de la magia a lo largo de toda la obra, como un elemento "natural" y "normal". Que actúa a varios niveles

- Respecto a las islas, en su historia y configuración.
- A la vida y destino de los personajes
- A la muerte.

En el primer caso se confunden en la narración los datos históricos, semi-históricos y legendarios:

Se habla de islas que "tenían la propiedad de aparecer y desaparecer en medio del mar" (p. 16). - Se describe una tormenta de caracteres hiperbólicos, que lindan con la pura fantasía. (pp. 9-12).

- Se narra un determinado "comportamiento" de las Galápagos frente al bien y frente al mal: Así, a propósito de la hui-

da de San Pío Pascual y Santa Livina se dice:

"... y sólo cuando ellos estuvieron en alta mar, las islas sintieron el llamado de la tierra firme, se revolviéron como si quisieran sacudirse de la miseria humana y del marasmo de pasiones y se afincaron definitivamente en el sitio donde estaban antes..." (p. 212).

La fauna que había sufrido igualmente las consecuencias del mal que asoló su habitat, reacciona también, retornando a su normal estado de ánimo:

"Las iguanas volvieron a reptar tranquilas escupiendo toda huella de miedo, las tortugas volvieron a incubar el tiempo debajo de sus bunkers ambulantes, los pájaros volvieron a sus tranquilos vuelos y a sus picoteos del mismo plato en que comían las gentes". (212).

(Indudablemente que en este sentido, las islas, a más de representar el escenario, se constituyen en un personaje más, con características propias).

En cuanto al segundo nivel anotado, la magia sigue siendo determinante:

Recuérdese el episodio de la rata en casa de Iridia, la portentosa longevidad de Morgan; sus apariciones aún después de muerto; la visita de Tarsilia al bar de los "Tres Chinos"; la persistencia de las manchas de tizne y sangre en las manos de los habitantes de las islas; el surgimiento de la nueva generación a partir de ese "bolo alimenticio" que fue Richardson en sus últimos instantes, etc.

La transformación de los personajes es sin duda, uno de los acontecimientos mágicos más notables de la novela.

Hecho por otro lado perfectamente comprensible, si tenemos en cuenta una de las principales funciones de la magia que es precisamente, objetivar conocimientos e intuiciones que la imaginación popular concibe, pero no puede explicar totalmente. En este sentido, el individuo metamorfoseado es el personaje socializado, reintegrado a su medio histórico.

(La magia entonces no sirve para presentarnos meramente arquetipos del conglomerado social, sino que además circunscribe en un contexto mucho más real y definitorio las cualidades de

los personajes y sus funciones.)

La muerte es objeto en la novela, veíamos ya, de un tratamiento especial. Destacaremos aquí su calidad de "puente" que comunica lo "real" con lo "irreal-mágico":

Sin su mediación no sería posible a los personajes alcanzar el poder singular de aprehender el sentido de sus vida, su misión particular ni esa sabiduría elemental; y elevada que les permite "ver el alma de las cosas", al igual que los demás habitantes de las islas, que por ser de ellas, vivían ya en armonía completa consigo mismos y con el universo (hasta antes de su "caída" y luego de su "redención" -mediada esta última por la muerte de los otros).

El elemento mágico es entonces en "Más allá. . ." un factor básico que coadyuva definitivamente a la Composición de la obra. Se la encuentra en casi todas las páginas, en comunión íntima con los hechos cotidianos.

Y es que la magia, que nace de la necesidad del nombre de entender, de dar forma a sus conflictos, viene a constituirse a su vez en un elemento cognocitivo. (12) Esto explica el hecho, por otra parte, de que la realidad circundante y la conciencia que de ella tienen los personajes funcionen en el mismo plano. Lo que equivale a la abolición de toda diferencia entre realidad exterior e interior.

El mito aparece así, como un elemento validado históricamente, como peculiar visión de un tipo de situación y acontecer, vistos desde adentro del grupo que los vive.

Los recursos estilísticos que utiliza Alicia Yáñez para darnos esa sensación "mágica" de lo cotidiano (o esa "cotidianidad" de lo mágico) son varios y diversos. Se basan sobre todo en descripciones y reiteraciones, en el encadenamiento de las frases en el uso constante del humor, la ironía, la hipérbole. . .

Es importante anotar que estos elementos, que contribuyen eficazmente a realzar el carácter de "irrealidad" en la obra, se ven equilibrados por otros de tipo claramente "real" y "objetivo", como son ciertas citas de hechos y personajes históricos universales, la mención de la Junta Militar, como representante del gobierno ecuatoriano en 1979, la ubicación de la trama en un lugar determinado e identificado, la alusión a otros sitios geográficos, etc. - Todo lo cual da como resultado ese "amalgamamiento de realidad y fantasía", a que alude Flores en su famoso artícu-

lo sobre el Realismo Mágico. (13).

La homología que habíamos mencionado entre la evolución de las estructuras novelísticas y las sociales, se puede expresar, de una manera sintética en la siguiente fórmula:

Personajes/Islas. . . . Individuos / Verdad

Tanto en la obra estudiada como en el entorno social (la visión es un poco futurista para nuestro medio) existe una actitud semejante de evasión ante el arrollador avance de la ciencia y la tecnología - Y de paralela búsqueda de algo, no siempre claramente definido (que hemos llamado "verdad")

Esto explica que en la mente de la gente lo irracional vaya ganando importancia, como refugio y compensación como medio de "salida" y para enfrentar la cotidianidad conflictiva y frustrante.

Es evidente la desconfianza cada vez mayor respecto de los mitos, que otrora fueron el motor de la actividad humana; el progreso, el desarrollo siempre hacia adelante, la perfección técnica, las computadoras. . . . Sabemos que a partir de la Primera Guerra Mundial, y con más fuerza desde 1945, se impone la revisión crítica de los mismos. Se empieza entonces a buscar nuevas realidades, nuevas posibilidades. Pero ya no con la fe ciega de antes. Se indaga por otras culturas, otros horizontes; se vuelve los ojos a lo "primitivo", lo "mágico", lo "natural"

Esta actitud va a reflejarse tanto en el marco de las ciencias del desarrollo singular de la antropología cultural y la sociología, especialmente), como en el de las artes.

Se patentiza igualmente en los distintos movimientos que la juventud emprende: el abrirse campo a otros medios de vida, las repetidas manifestaciones contra el armamentismo, las marchas pacifistas, las proclamas ecologistas, el deseo sincero de muchas gentes por volver a la "vida natural" (que suele identificarse con la realidad de los países pobres del llamado "Tercer Mundo"), etc. etc.

Ahora bien, el escritor latinoamericano, si hemos de dar crédito a las palabras de García Marquez, no requiere esmerarse mayormente para descubrir ese trasfondo mágico de las cosas, que ha de iluminar y completar su visión del mundo. Pues la realidad de nuestra América es en sí misma "descomunal". "Una rea-

lidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un material de creación insaciable, plano de desdicha y de belleza (14).

Y más aún, "... Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desahogada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. ..." (15).

- (1) Alicia Yanez C., Más allá de las Islas, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Libros para el Pueblo, Nr. 17, Cuenca, 1984- (Todas las citas y referencias al texto se remiten a esta edición).
- (2) Otras obras suyas en prosa: Bruna, soroche y los tíos (novela), 1973, El beso y otras fricciones (cuentos), 1975, Yo vendo unos ojos negros (novela), 1979.
- (3) Michael H. Handelsman, Diez Escritoras Ecuatorianas y sus cuentos, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Colección Letras del Ecuador, Nr. 119, Guayaquil, 1982, p. 7.
- (4) Rolando Parthes, citado en Revista IDIS, Nr. 12, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Cuenca, Cuenca a, 1983, p. 129.
- (5) R. I. Ferreras, Fundamentos de Sociología de la Literatura, Cátedra, Madrid, 1980
- (6) Hans Magnus Enzensberger, Eurozentrismus wider Willen, ein politisches vexierbild, Trans-Atlantik, Bonn, 1980, pp. 84 y 85.
- (7) Lucien Goldmann, La Ilustración y la Sociedad Actual, Monte Avila, Caracas, 1986, pp. 21 - 28.
- (8) José E. Cirlot (a propósito del realismo mágico), Diccionario de Ismos, Barcelona, 1956- Citado en Otros Mundos Otros Fuegos, Michigan State University, 1975 p. 391.
- (9) Franz Roh, Nach-Expresionismus, Magischer Realismus. Problema der neuesten europäischen Malerei, Munchen, 1925.
- (10) Seymour Menton, NHPU, Nr. 6, Tortuga, Munchen, 1980, p. 36.
- (11) Idem.
- (12) Bronislaw Malinowski en "Myth in Primitive Psychology", Londres, 1926, anota que parte de la función del mito es la reducción de la ansiedad, el aumentar la confianza en uno mismo al aprehender y objetivar una verdad. - Citado en Otros Mundos Otros Fuegos, p. 391.
- (13) Angel Flores, Magidial Realism in Spanish American Fiction, Hispania, XXXVIII, 1955, pp. 187 - 192 - Citado en Otros Mundos Otros Fuegos, p. 53.

VOX POPULI . .

(Texto-con algunos textos-sobre infra-para-extra-y-simplemente-literarios, aunque intra-ideológicos)

Alfonso Carrasco Vintimilla

Pero ¿qué es esa manera de hablar, señores?

Pablo Palacio

"... la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante".

Erich Auerbach

* * *

Vox pópuli, vox dei, pero resulta que el pueblo no tiene voz:

"el indio narró los acontecimientos de su vida ligera y sencillamente y yo voy a trasladarlas a mi modo, porque no me juzgo competente para conservar en castellano la indole del quichua tan dulce y expresivo, aunque bárbaro".

Juan León Mera

Y al pasar besándose deja
Las plantas humedecidas
prácticamente, constituyen las primeras palabras del indio en la literatura ecuatoriana. Claro que después (?) descubrimos que no se trata de una india sino de Cumandá. Pero, de acuerdo a la trama de la novela, debía hablar en jibaro o a lo jibaro, por lo menos (*).

Esta manera de hablar de Cumandá expresa, en grado superlativo, una característica de estilo en nuestra literatura: el indio y el pueblo, en general, no tienen (o no han tenido voz). No podían (y no pueden, en gran medida) tenerla, puesto que su existencia dentro de nuestra sociedad se reduce a la condición de animales de trabajo o de seres de la naturaleza.

En efecto, si pensamos en cualquiera de las novelas primeras de nuestra historia, veremos que el indio no habla. Si alguna vez el novelista, por exigencia de la trama, tiene que incorporar indios y admitir que ellos también se expresan, se comunican, narran, lo hace "trasladando a su modo" aquel pensamiento "primitivo" concebido en un "idioma bárbaro". Se nos dirá que en la literatura cos-

"... un objeto de la realidad práctica podía ser tratado có-

tumbrista el pueblo empieza ya a hablar con voz propia. Pero, esos relatos no toman muy en serio la realidad cotidiana y la popular: el estilo (es decir: la visión) se enrumban por lo pintoresco, lo curioso hasta desesmbocar en lo cómico. El tratamiento no es serio, grave, trágico, aunque las situaciones lo sean.

mica, satírica, didáctico-moralmente, y algunos temas de campos bien circunscritos de la vida corriente consiguieron en aquella época el nivel medio estilístico de lo conmovedor: no se llegó más allá. La vida real y corriente, era considerada como apropiada al estilo bajo.

Erich Auerbach

Pero, la realidad se impone y, a nivel del contenido, ella está presente desde la primera novela ecuatoriana: esa realidad inhumana, degradante del pueblo no pudo ser soslayada, aunque el enfoque fue, básicamente, didáctico-moralizante, cristiano y caritativo o fatalista y positivista. En un sentido muy amplio podríamos decir que el "realismo" está presente desde los orígenes mismo en el relato ecuatoriano. Se trata, eso sí, de la presencia de una realidad "excepcional", pues la otra, la cotidiana y la popular están ausentes o son tratadas en un estilo bajo. Y bueno, claro que hubo alguna excepción. Pero, ello no invalida que la tendencia dominante haya sido la señalada.

"Arraigada profundamente, en europeos y criollos, la costumbre de tratar a los aborígenes como gente destinada a la humillación, la esclavitud y los tormentos, los colonos de más buenas entrañas no creían faltar a los deberes de la caridad y de la civilización con oprimirlos y martirizarlos. ¡Ah! y cuánto más duros e incurables son los males que proceden de un bueno engañado que los provenientes del perverso".

Juan León Mera

¡Er Cuco! empieza a asustar a las "gentes nobles, honradas y cultas" cuando se fortalece el pueblo, ahora ya materializado en la clase proletaria y hasta subproletaria. Las transformaciones económico-sociales del país generan cambios en lo político-ideológico (y cultural, si se puede separar), que por tan conocidos no cabe citar aquí. Como consecuencia, la literatura ya no puede seguir igual. El lenguaje y la realidad del pueblo (así como la

"En verdad -dirá un crítico- el proyecto estético, que es la crítica del viejo lenguaje por la confrontación con un nuevo

(*) Igual que las relaciones de Cumandá con Carlos deberían ir un poco más allá de un simple beso de "hermano" en la mejilla

lenguaje, ya contiene en si su proyecto ideológico. El ataque a las maneras de decir identifica con el ataque a las maneras de ver (ser, conocer) de una época; si es en el (y por el) lenguaje que los hombres exteriorizan su visión del mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando o encubriendo sus relaciones reales con la naturaleza y la sociedad) embestir contra el hablar de un tiempo será embestir contra el ser de ese tiempo".

Sin embargo, indios, chazos, chagras, negros, cholos, montuvios, cocineras, empleados, estudiantes pobres, en fin, el pueblo ha empezado a hablar en su propia voz.

Nucanchig Huasipungo! puede gritar ahora Andrés Chili-
 quinga. Los narradores, todavía, conservan la diferencia entre su
 estilo y la forma de hablar de personajes. Pero, muchos, empie-
 zan a igualar el estilo. Y, lógico, el indio debería hablar en qui-
 chua, sin embargo dice: "Peru taiticu. Hací, pes, una caridacita",
 desgarrado en su bilingüismo y como indio de que no se escri-
 be para él y que, en mucho, se sigue "trasladando a su modo"
 la vida y la lengua del indio. A pesar de todo a veces aquejaba de
 afonía, la voz del indio se escucha. Y la de otros sectores del pue-
 blo: obreros, peones, cholos
 . . . Y también su realidad es
 vista desde una perspectiva
 política: el estilo puede ser
 grotesco (?), pero ya no in-
 substancial, pintoresco; ahora
 es rabioso, mas no moralizan-
 te, cristiano. Y esa realidad
 hasta adquiere dimensiones
 trágicas.

Las compuertas se han
 abierto y el torrente no se de-
 tendrá ya. Luego vendrán las
 realidades pequeñas, insignifi-
 cantes, del habitante de la
 ciudad. Los sueños, las frus-
 traciones, la mediocridad,
 esas vidas vacías de una sol-
 terona, un marica, un ama-
 nuense, un bandido, . . . son

cotidiana), violentamente,
 "contaminan" las aguas lim-
 pias de la alta literatura".
 Y así como los levantamien-
 tos populares son juzgados
 por la oligarquía no como ac-
 tos revolucionarios, sino como
 "desmanes del populacho cri-
 minal" (y se los sofoca en san-
 gre), así, decimos, "eso" que
 se escribe no es literatura". Ni
 por los contenidos, menos por
 el lenguaje, se dice.

*"... la literatura de sus bue-
 nos tiempos' niega total y radi-
 calmente el orden de cosas im-
 perante, impugnando tanto la
 realidad (sistema social) como
 el discurso moral (ideología)
 que la "purifica" y justifica.
 Negación radical que se mani-
 fiesta no sólo en el cambio de
 contenido (vuelco total de la
 temática) mas también en el
 de la escritura (forma), de
 donde el ideal castizo es aban-
 donado por fin. Ahora, la
 reivindicación de los derechos
 de la "indiada" y del "chole-
 río" se lleva a cabo en len-
 guaje nacional y no, felizmen-
 te, cervantino".*

Agustín Cueva Dávila

tratados en el estilo más serio y elevado. Y hasta "el pensar visceral", aquel punto en que toda censura desaparece y en el cual todo es insignificante, recibe un tratamiento grave. Ya a nadie llama la atención que, al abrir una obra literaria el pueblo habla en su propia lengua. Y que el narrador hable (alguna vez) esa misma lengua. Es una pequeña concesión que se puede hacer -dicen- al "cholerío", pues -saben- que las cosas siguen igual. ¿Realmente igual? No, definitivamente.

La coba.- Se admite, se tolera que el pueblo hable en su idioma. Se sigue pensando, en el fondo, (ya a veces se dice) que eso no es literatura o lo es de baja calidad, por parte de quienes es afónica. Y claro que su vida ha cambiado, algo. Por lo menos no es tan inmensamente trágica como la de un sector que ya empezó a surgir por aquellos años en que el proletariado empezó a tener voz: el subproletariado, los marginados. La vida del indio, del cholo, del montuvio, del obrero. . . (mientras se mantienen como tales) resulta menos espantosa comparada con la de los guasmeños y los que viven en conventillos. Claro que, aquellos, en cualquier instante pasan a engrosar las filas de estos indigentes. Que cada vez son más. Y empiezan a ser un problema: atentan contra la seguridad, contra la moral. Y hasta contra el lenguaje. (Que, naturalmente, hace mucho tiempo, dejó de ser castizo, pero sigue siendo "culto", "superior"). Esta chusma empieza a queres hablar. Su realidad (la miseria más espantosa que se pueda imaginar) se impone y exige solución. Pero, que hablen, (a través de intermediarios, lógicamente) es inconcebible. Y se levanta el coro de voces puristas y aristocráticas para decir que "eso" no es literatura. No hay todavía un "Huasipungo", pero es un paso más en esta larga y revolucionaria tarea de adquisición de la voz por parte de todos los sectores populares.

Lo dicho aquí cae dentro de una concepción de la "literatura" como "escritura". Todo el mundo, ahora sabe que las diferentes nacionalidades indígenas tienen producciones narrativas (mitos, leyendas, relatos, en general) de una gran riqueza (en lo cualitativo y en lo cuantitativo). Pero, "esas manifestaciones" no han entrado todavía a nuestra historia literaria, a la "oficial". Han sido "rescatadas", "valoradas" por antropólogos y folcloristas. Son material antropológico o folclórico. Pero no literatura. Están compuestas en otros idiomas y se transmiten oralmente. Pertenecen a "otro mundo". No son arte. Por lo mismo, no aparecen en ningún manual de historia literaria, no constan en ningún programa de enseñanza; nunca ningún crítico literario las estudia.

Rucu cuscunku es el primer grito de nuestra poesía. Por lo menos de lo que ha recogido la literatura oficial. Después. . . Los indígenas deben tener poesía (o algo que se pueda llamar así), pero eso tampoco pertenece a la literatura. Hay que esperar que los mismos antropólogos y folcloristas se ocupen de ella. De la nación shuar ya nos han dado a conocer algo, pero eso sigue siendo una manifestación curiosa de ese pueblo extraño: exactamente igual que su técnica y costumbre de hacer tzantzas.

En verdad, aquella voz poderosa, fue silenciada. Y así permanece hasta hoy. Para ser aceptada o porque los otros (los mestizos) supieron valorarla, la voz quichua se incorporó a la

"Va desapareciendo la manera híbrida usada antiguamente por nuestro pueblo, - que alternaba en sus cuartetas versos españoles y quichuas". (lo que constituye - un) "tan extraño modo de canto". Juan León Mera

voz castellana". Hoy está presente en la lengua que sirve para pedir pan, pero desterrada de la que sirve para el canto. La pureza se ha impuesto.

Y ese otro pueblo, también empezó a cantar desde siem-

pre. Y su voz es tierna, sabia, poderosa. Rebelde, sobre todo. Desde

Ah, Señor Gobernador,
Mírelo bien por entero:
Allá va el recogedor
Y acá queda el carnicero

hasta

Hay un denunció ante el juez,
ante el Alcalde en primera,
que el tren mató a los muchachos
en la línea carrilera

la poesía popular es protesta. Y es realista: en ella se canta a la vida cotidiana, es decir: al trabajo, a las carencias, a los sueños, al amor; hay alegría, pesares. Rabia.

"Es digno de notarse que sin embargo de ser el pueblo ecuatoriano muy piadoso, y hasta supersticioso, su musa sea casi estéril en materia de religión, a lo menos si se compara la fecundidad de su vena erótica y burlesca con la

"Tampoco la inspiración patriótica asimismo relativamente considerada, es muy abundante en nuestro pueblo. ¿Tal vez escatima sus cantares a la patria, a causa de lo mucho que a nombre de ésta se le ha- ce padecer?"

que ha dado tan escaso fruto de mística inspiración”.

Juan León Mera

Y también se evidencia la alienación. Y el pueblo canta con una voz extraña. Que le han impuesto. Aunque con ella se refiere a su realidad.

A esta producción igualmente, a duras penas se le considera arte. Se la mira o mide con el rasero ideal de la poesía “culto” (preceptos ideologizados que crean las clases dominantes) y como no se adapta a él, queda fuera de la Literatura. Se la “recoge como una muestra, en última instancia, de que el pueblo, como cualquier otro ser de la naturaleza, también canta; o como algo simpático, propio de seres inferiores (niños -?- inditos, seres angelicales -?). Hoy, la burguesía, que quiere ser “nacional”, se

“Razón tienen los poetas cuando dicen que todo canta en la naturaleza; o, en otros términos, que todo es poesía en ella. Canta el arroyo que se desliza (. . .), de esta poesía, digo, participa el pueblo en todas partes. Más vecino a la naturaleza, si puede decirse, que los demás grupos de la sociedad que se le han sobrepuesto exaltados por la civilización, carece de arte para expresar en cantos elegantes sus conceptos y pasiones (. . .)”

Juan León Mera

lanza en busca de las “raíces” Pero “eso” tampoco se lo recoge, como literatura, sino como testimonio de unas culturas, de un “sector” que viven en la misma Patria, pero

Juan León Mera

“... ¿Hay verdadera poesía en las coplas populares? ¿merecen ser conservadas en un libro formal que llame la atención del público ilustrado?”

Juan León Mera

“En los versos que vengo examinando, así de carácter erótico o grave como satíricos y burlescos, hay la misma gradación que en el pueblo. En la clase que más se aproxima a la sociedad culta, se hallan también los que relativamente contienen más delicadeza de esencia y de forma, los que se han tomado de buenos poetas, y los que han sido hechos por gente de algunos conocimientos artísticos; y esa delicadeza y esa poesía van descendiendo hasta desaparecer a medida que bajan los quilates de la inteligencia y educación populares.”

Juan León Mera

blan en otras lenguas y de problemas distintos (?) Claro que no falta alguien que rescata, estudia y publica estas manifestaciones, bien sea porque ha podido librarse de

que, definitivamente, son los prejuicios ideológicos y bastantes extraños, pues ha- reconoce que aquella poesía es distinta (*) a la "otra" (la "culta") pero tiene la misma dignidad para figurar junto a "aquella" (Laura Hidalgo, p. e.) o bien, otros que lo hacen por una actitud político-estética: fe en el pueblo y en su arte (*).

Lo observado hasta aquí nos permite afirmar que los fenómenos estéticos puros no existen. Definitivamente, la separación entre poesía culta y poesía popular no es, estrictamente, estética, sino que nace de la diferenciación entre las distintas clases. En Otras palabras: si se intenta estudiar y entender, bajo criterios puramente estéticos, la realidad de nuestra literatura, se llegará a apreciaciones y afirmaciones absolutamente equivocadas. Empezando por el hecho simplísimo de que se alimina de ella (la literatura) a ciertas manifestaciones; o porque se intenta explicarlas por criterios y principios creados para otras manifestaciones.

Te haré una rima de encaje con sutil hilo de luna. - La historia oficial de la poesía ecuatoriana empieza en el Barroco. Entre otras notas, lo que caracteriza a este movimiento es el intento de construir o crear un lenguaje que se sustente en sí mismo, (lo que se llama "lenguaje poético") y que encuentra su esencialidad en tanto en cuanto más alejado está del lenguaje de comunicación. Nuestro Neoclasicismo, en cuanto lenguaje, sigue, básicamente, la corriente barroca. El Romanticismo atenúa un tanto la distancia entre los dos lenguajes. Pero el Modernismo la intensifica a un grado superlativo: el verso de Arturo Borja que sirve de epígrafe a esta parte, constituye todo una manifiesto estético: purismo, evasionismo, elitismo. . . Sabemos que el Modernismo es un producto de la crisis de la aristocracia terrateniente (feudal o semifeudal) y patricia (la nacida con la Independencia) ante la arremetida de la naciente burguesía y la implantación de un nuevo modo de producción (el capitalista). Reproduce, aquí, el fenómeno similar de la crisis europea, que desembocó en la corrientes del arte puro. El proceso rápido, violento, de industrialización en Europa, con el consiguiente dominio de la burguesía, generó la Vanguardia. Pero como entre nosotros no se produjo un proceso similar, el Modernismo se mantuvo en total plenitud hasta los años 20 y pico. Y, nos atrevemos a decir, sigue vivo hasta nuestros días. No tanto porque aún algunos poetas (viejos y jóvenes) siguen componiendo al estilo Modernista, cuanto porque el concepto mismo de "poesía" y de lo "poético" que creó dicho movimiento son los vigentes en medio de lo que

(*) No se nos escapa que lo "distinto" del arte popular y su naturaleza (con relación al arte de las clases dominantes) resultan muy complejos, puesto que estas mismas clases han impuesto al pueblo su forma de hacer arte y el pueblo no tiene todavía un arte absolutamente propio.

se podría llamar el "público general", que incluye aristócratas sobrevivientes; burgueses retrasados; casi toda la clase media y a grandes sectores populares -urbanos, sobre todo. En efecto, cuando a una "persona común y corriente" se le da a leer un poema vanguardista nos dice: "Eso debe ser poesía pero no entiendo nada" Y si se le entrega un poema de protesta o uno de estilo coloquial, seguro que nos dice: "Eso es una mamarrachada, cualquiera la hace" Para la mayoría, "Poesía" es aquel hablar aristocrático sobre silfides, náyades, cisnes, spleen, heráldica, ojivas y sobre ...

Perfumes de nardos, de flores albor. . . Porque, insistimos, el modernismo está vivo entre el pueblo y la clase media, sobre to-

"... paralela de la vocación realista, encontramos en la literatura popular la impronta de los valores estéticos y sentimentales impuestos por la clase alta a la sociedad toda. (Y, de no ser así, ¿cómo se explicaría, por ejemplo, el hecho incontrovertible, de que la aristocrática poesía de los "decapitados" sea de entre la producida por los poetas a quienes la crítica considera como tales, acaso la única en haber llegado al pueblo en lo que va de este siglo?

A. Cueva D.

do: Y eso es un fenómeno, básicamente, sociológico antes que estético, o lo es: estético sociológico-ideológico o a la inversa. Queremos decir que en nuestro país la aristocracia todavía está viva, igual que la oligarquía (que hasta se ha encaramado el poder). Y no tanto porque nuestra formación social, todavía conserva muchas características viejas, pese a los cambios que han ocurrido. Sobre todo, a nivel de los valores, en el amplio sentido de la palabra. Esto explica entonces que los modelos

estéticos creados e impuestos por una clase de patrones aristócratas; tengan vigencia entre aquellos cuyos padres (o ellos mismos) fueron hasta no hace mucho, peones, "criados", "sirvientes, partidarios, etc.

El fenómeno es más agudo en las ciudades. El proceso de cambio, de una sociedad patriarcal y de orientación rural hacia una sociedad urbana y patronal -el "patrón" ciudadano, no el "amito" -vive sus últimos momentos. Quienes sufren la transición, se ven aquejados de inseguridad: pese a todo, el amopatrón ofrecía una cierta protección;; los peones vivían una vida comunitaria, en la hacienda; en la ciudad, criados, allegados, arriados, parientes, se aglutinaban y encontraban seguridad (económica y psicológica) en pertenecer a una "gran familia". Pero, ahora, son: marginados, solitarios, desterrados, acosados en el palafito o el conventillo; o los empleadillos cuyo pariente "ya no tiene poder".

Cuando la aristocracia era poderosa, importó una música para bailarla: el pasillo. Cuando sintió la decadencia, esa música se tornó triste; se acopló a poemas que hablaban de la nostalgia por el mundo rural, patriarcal y renegaba del ambiente "urbano y espeso". Esa música ya triste que acompañaba a letras que hablaban, en un lenguaje engolado de nostalgias y del desgarramiento

*"Pasillos, de los mi
/tierra,
cuando los oigo cantar
en el alma llora esta
/pena
y un deseo de tornar
a los montes de mi
/tierra"*

(bis, los dos últimos versos)

vital. El pueblo sigue bailando cachullapis, saltashpas, amorfinos... (y ahora: cumbias, salsa, rock); pero, canta, llora y bebe pasillos. "J. J." es el, sacerdote en ritos nocturnos de amargura, llanto y alcohol. El pueblo habla en el pasillo. Pero con voz ajena.

Yo tam! En lucha con esa voz, surge otra: propia y poderosa. Ya desde comienzos de siglo, alguna vez, alguien canta sobre nuestra realidad (la cotidiana y popular) aunque siempre en una lengua que se reputa "poética", dentro de los cánones tradicionales. Nuestra Vanguardia se asoma, cada vez más, al mundo de lo cotidiano, de lo insignificante. Y un día surge un solitario que no es modernista ni vanguardista ni comprometido, pero que escribe un poema definitivo en el cual la realidad del indio, durante la Colonia, adquiere dimensiones épicas y de tragedia. La lengua del lamento no es, estrictamente, la del indio. Pero, el tono sí lo es. El bilingüísimo ya no se la usa para marcar las diferencias, para que aparezca la una lengua como bárbara y degradada, sino que ésta -el quichua- es la que potencia a la otra -el castellano- y le confiere su "poeticidad".

Sin embargo, los otros lenguajes populares, los de la clase media (es decir. el coloquial), todavía siguen ausentes de la poesía. En el fondo, se mantiene la regla del divorcio entre los estilos y lenguajes. La distancia que los separaba se ha atenuado enormemente. Casi en nuestros días, dos grandes de aquella época (Adoum y Jara Idrovo) nos darán algunos momentos importantes de poesía coloquial. Así mismo, un buen grupo de los nacidos en la década del 40 rompen las barreras y su obra está muy próxima al lenguaje coloquial. Hay poemas de excelente calidad (y de la otra también).

Falta el gran poeta, la gran obra dentro de la tendencia. Mientras en el resto de Latinoamérica el coloquialismo, el conversacionalismo ha producido ya obras y autores definitivos y de los grandes, aquí todavía se nota timidez; no se va más allá de los primeros pasos.

Público (en su casi totalidad), autores (idem) y críticos (Id). siguen considerando que "eso" no es poesía: es lo "antipoético", mamarrachadas, experimentos. . . Y los "grandes" siguen siendo aquellos que escriben en un lenguaje lo más alejado posible del coloquial, porque eso es lo "poético".

*"Da vergüenza
salir a la calle ciertos días
Da no sé qué
por siempre ser el mismo,
no hallar la solución,
llamarse muerto de hambre,
zapatero
o Ramiro".*

Euler F Granda

*"Divídame, dureza,
y en agua sal su escama y su sigilo
alfange que no empieza
y de la sirta en vilo
toda la luna pájara y rehilo".*

F. Granizo R.

*"La creación poética se inicia como
violencia sobre el lenguaje"*

Octavio Paz

Una reflexión antes de continuar. El capitalismo, al impantar la propiedad privada desencadenó una serie de fenómenos que no sólo se manifiestan en lo económico sino también en la vida diaria y en toda la cultura. Por ejemplo: la especialización del trabajo, de las ciencias y del arte. Así, el arte (y la literatura) en el mundo capitalista, evolucionan condicionados por la tesis de que la "superioridad" se alcanza sólo a costa de alejarse de lo cotidiano, de la realidad. El contenido es más poético, mientras nada tiene que ver con la "otra" realidad, se ha llegado a la perfección. Y en la forma: la esencial del lenguaje poético -se dice- y la meta de la poesía consiste en la creación de una forma de expresión que exista por sí y en sí "(lenguaje objeto)"; es decir: total y radicalmente alejada de las formas de comunicación diarias y populares. "Arte puro", "lenguaje objeto" resumirían la orientación del arte capitalista, de los países desarrollados. Jean Cohen ha demostrado esta característica. Pero, Fernández Retamar ha demostrado también que la literatura de los países subdesarrollados ha estado siempre ligada a la realidad, que el poema puro, el lenguaje objeto no han sido ni el pasado, ni el presente, menos el futuro de nuestra literatura.

"La poesía es un alimento que la burguesía -como

clase- ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Sólo que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión. Y aun en este caso extremo no se rompe la relación entrañable que une al lenguaje con el poema"

Octavio Paz

La coba, otra vez.- Decíamos que de los años 40 en adelante (hasta los 60 aproximadamente) se dió una fuerte tendencia hacia la ruptura de la división entre los dos niveles o estilos. Ella coincide con un momento importante en la lucha del pueblo y un apreciable poderío de los partidos de izquierda. Pero, luego, viene un descenso en el nivel de las luchas políticas. Se vuelve a la estabilidad. Y la poesía también retorna a su "estabilidad". Ahora, liquidado el auge bananero y enfrentados a la crisis del petróleo, nos encontramos con una sociedad que ha sufrido profundos cambios: consolidación del proletariado (aunque con el debilitamiento de los partidos de izquierda; repunte del centroizquierda, pero toma del poder por la oligarquía), resurgir poderosa de la conciencia de las nacionalidades indígenas del país y la presión que ejerce el cada vez más grande sector de los marginados.

Estos fenómenos, naturalmente, tienen sus consecuencias, en la literatura. - neindigenismo, novela urbana, novela psicológica, difusión de literatura indígena (shuar, p.e.), "rescate" del folclor literario. . . Y, desde hace poco, irrupción de la coba en la literatura. Tanto en el relato como en el poesía. Y -como en los años 30 - se levanta la polvareda. "Eso" no es literatura. O lo es de mala calidad. Es probable que todavía no se produzca la obra importante (cuestión de "gustos". . .). Pero, atacar a estos escritores y a sus obras porque escriben en una lengua que no es literaria o que no se presta para "las excelencias del arte", no es un juicio estético sino ideológico. Es reafirmar la existencia de un abismo entre el lenguaje de "expresión" y el de "comunicación". Es afirmar que hay formas de comunicación "cultas", "elevadas" y otras degradadas inferiores.

Lo importante es que asistimos a un movimiento que considera al lenguaje de los marginados como digno, igual a cualquier otra forma de expresión o de comunicación. Esa es una tesis estética e ideológico-política. Positiva, lógicamente.

"Primicias de la cultura...".- Una de las formas de comunicación más importante resulta ser el periodismo. La trasmisión de noticias, de novedades, es una necesidad básica del hombre. La "prensa", el periodismo, nacen con el hombre, con los pueblos. Desde el comadreo a los grandes diarios hay un abismo. Mas, la esencia es la misma. satisfacer la necesidad de las "primicias". Sin embargo, el abismo se ahonda en la naturaleza: el uno es popular, mientras que la prensa, propiamente dicha, en su evolución se va haciendo minoritaria y controlada por las clases dominantes. Los contenidos, son los que interesan a estas clases. Y la forma, la que ellas han establecido como ideal; es decir: una lengua alejada de la coloquial y de la popular. Pues bien, esto que es aplicable a casi todas partes, no lo es menos a nuestro país. En este campo, el pueblo, normalmente, no ha tenido voz.

En la época colonial las primicias. el pueblo se las trasmite oralmente. Alguna vez puede expresarse (más o menos) por medio de panfletos, anónimos, pasquines. El primer periodista es Espejo. Hombre del pueblo. Por las circunstancias, habla con una voz ajena, aunque (a veces) de problemas del pueblo. No podía ser de otra manera: si quería hablar con su voz propia, nunca hubiera podido publicar nada. En suma: desde el nacimiento oficial de la prensa en el país, ésta se expresa en lengua de las clases dominantes y más apegada a lo "ideal" que la misma literatura. La evolución del género no hace sino ahondar la división de los estilos. Solano. Montalvo, etc. Y luego: Romanticismo, Modernismo, quizá atenúan un poco la tendencia, pero, de ninguna manera, se rebelan contra ella. Para acortar la historia, podríamos decir que la prensa del siglo XX se caracteriza (en un 99o/o) por su acartonamiento en la lengua y (un 99.99o/o) por su entrega y servilismo a las clases dominantes.

Claro que los cambios producidos en la infraestructura influyeron también en la prensa. La misma gente que a partir de los 30 dio una nueva orientación a la literatura, también intentó hacer una nueva prensa. Pedro Jorge Vera ocupa un puesto destacado dentro de ese periodismo. Se podría citar muchos ejemplos de prensa que se ocupa de los intereses del pueblo y hasta llega a usar su lengua. Pero no pasan de un 1o/o. Justamente, lo que se achaca a esa prensa es de "deformación" de "degradación" del lenguaje periodístico. Y el fenómeno resulta más significativo en este campo: no sólo que la prensa nacional ha mantenido rigurosamente el divorcio entre los dos niveles o estilos, sino que se ha llegado a una verdadera aberración ideológico-estilística: los temas "serios" siempre se los ha tratado en lengua "culto". En cambio, cuando se ha intentado (o se intenta) hacer burla, provocar humor o comicidad, se emplea un len-

"Como ustedes saben el Egipto de hace fuu era bastante más organizado que el Ecuador de aura por lo cual los egipcios lograron sobrevivir las siete plagas (. . .)

Nosotros nuemos tenido todavía la desgracia que nos caigan todas las plagas, pero tenemos Faraón propio (. . .)"

del lenguaje cotidiano y popular en un medio de comunicación que se caracteriza por ajustarse a los modelos e ideales del bien-decir. En otras palabras: que un par de comadres o vecinas chismorrean, está bien en la vida diaria; que un par de empleados cometen sobre la política del país, es normal. Pero trasladar la situación y la lengua a la letra impresa, los convierte, automáticamente, en cómicas. La aberración llega a lo increíble en esa misma revista en la sección "Carta de Mulanleo": el castellano de los indígenas en lugar de ser el indicio de una situación orpobiosa, es el signo que porta comicidad. Ese supuesto lenguaje, indígena sirve para expresar (?) lo grotesto, la burla, lo cómico, porque se cree (y se sabe que el lector también lo cree) que el lenguaje popular y el indígena son, por esencial, formas de expresión cómicas, grotescas. Revise usted esa publicación, reaccionaria por todos lados, y vea si realmente hay humor a no ser el que se supone se deriva, por inmanencia o esencia, del uso del lenguaje coloquial, del popular y del indígena, así como por la referencia a situaciones cotidianas. Este fenómeno o aberración no es un invento de dichos "periodistas", sino que ellos recogen una concepción ideológica muy arraigada en toda la gente (incluso entre intelectuales y políticos de izquierda) y, por supuesto, sancionada y transmitida por y a través de la escuela, el colegio y la universidad.

guaje popular o cotidiano. Esa tendencia aparece evidente en publicaciones como "El Pasquín". A nadie se le escapará que en ese tipo de publicaciones el humor no se consigue por la referencia a situaciones que puedan reputarse como humorísticas por sí mismas (es decir que constituyan "una ruptura de algún convencionalismo") o por un juego del lenguaje y de ideas. No. El humor radica en la simple referencia a situaciones cotidianas o del pueblo y en la utilización

"Mi comadre Zoila Esperanza llegó ayer con la lengua afuera, los ojos desorbitados y la pleura en pleno fuelle (. . .)"

*"Mulanleo, deya viernes de este mes Patrún Directur
"revesta Pasquén"
En manus de sumercé*

*Amu de me veda
Taita de nusutros haceya de decer: se te hubra muertu ga para qué negara pes. Igual está esto con lo que le hacen de morer al amu que jue Alcalde de Quetu de me veda (.....)".*

Fuera de esto, y ya situándonos en nuestro tiempo, la prensa nacional sigue siendo sosa, acartonada, venal, reaccionaria. Pero en medio de esa miseria se deja entrever una nueva tendencia: la de aquel periodismo que acude al lenguaje cotidiano o coloquial así como al de sectores populares para tratar asuntos serios o tratar seriamente los asuntos. Pensamos en periodistas como Simón Espinoza, Francisco Febres Cordero o Edmundo Maldonado (cuando escribe como José Ignacio Sáenz de la Barra) y alguien más que dignifican al lenguaje coloquial y aunque no usan sistemáticamente el recurso, su estilo no peca de "cultismo". Sin embargo, a veces, sus artículos derivan peligrosamente hacia la tendencia antes comentada.

En fin, calificábamos ya a la prensa nacional. Si nos concretamos un poco más encontraremos dos fenómenos: 1.- Los artículos de opinión siguen encuadrados, básicamente, dentro de la separación de estilos. Aunque ella se ha atenuado. Los buenos periodistas del país (la mayoría reunidos en el diario HOY) escriben con mayor fluidez. 2.- Las crónicas o noticias se escriben en un estilo que se precia de ser "culto", pero que es, en realidad, un atentado contra la lógica y la sintaxis elemental que permite a una frase ser ininteligible. El estilo es paupérrimo por la acumulación de frases hechas, de fórmulas fijas, de vocablos empobrecidos, por la falta de ideas, por la incapacidad de informar al público con un mínimo de coherencia y objetividad.

Casi todo lo dicho en este acápite es aplicable a la radio. Pero, éste sería otro asunto que ahora no lo podemos abordar.

Un caso curioso dentro de la prensa nacional es "La Segunda de Meridiano". Tiene menos de un año de circulación, pero ha empezado a despertar polémicas. Todo, porque usa la coba en sus titulares, y, a veces, en las noticias. Algunos de sus periodistas reclaman para sí el ser "la auténtica voz del pueblo, que le habla en su propia lengua". No sabemos, en verdad, cuál sea la reacción de los guasmeños ante esta prensa. Lo que sí sabemos es la opinión de la clase media. Para unos, debería existir una censura que prohíba esas publicaciones, porque "eso" no es periodismo. Para otros, el diario es "bestial", "chusquísimo". Es decir: pasa lo mismo que con El Pasquín: el sólo hecho de poner en letras de molde el lenguaje de los marginados, lo convierte en cómico. Y, seguro, que la burguesía se divide entre las dos opiniones.

Mirando objetivamente, pensamos que es bueno el intento de crear una prensa para el pueblo, usando su propio lenguaje. Pero no se trata de esto. Si ese lenguaje sirve para expresar una tendencia negativa (en este caso: populista y oligárquica, porque el

citado diario es Abdalacista y Leoncista), se vuelve más peligroso todavía que cualquier otro estilo. Además que se nota enseguida que la verdadera intención es puramente comercial: aumentar las ventas del diario, sea escandalizado a la "gente bien", sea hablándole a los marginados en su lengua para que se "identifiquen" con la prensa susodicha. Aunque la verdadera intención sea otra, sin embargo este tipo de prensa constituye un paso adelante en la aceptación por parte de los estratos superiores y dominantes, del lenguaje popular. (A veces, hasta el enemigo ayuda. . .).

Finalmente, todo esto nos lleva al problema de fondo: hay una lengua vulgar y hay una lengua culta. Hay una lengua correcta y hay una lengua incorrecta. Hay una literatura -una escritura- superior, bella; y hay otra literatura -no una escritura- inferior, fea (la no-literatura). Hay una cultura superior y hay una cultura inferior. Hay, en suma, una forma de vida seria, digna y otra degradada, inferior, que apenas es vida. Y todo porque hay una clase dominante. Y una clase dominada. El fenómeno literario no es, pues, de naturaleza puramente estética, sino, esencialmente, social e ideológica. Fuera de esta razón no se podrá encontrar ninguna causa objetiva para la diferenciación entre los términos dicotómicos. La Lingüística contemporánea ha demostrado que todas las formas de comunicación son lícitas y válidas, que se trata de distintos usos de la lengua, pero que ninguno es superior a los otros y que cada uno sirve en distintas situaciones. Sin embargo, la literatura crea su propio lenguaje y se sirve de los otros. O, mejor, todo lenguaje es literario o poético. Pero, los literatos, los críticos y el público tienden a considerar como "literaria" aquella forma de comunicación que se aparta de la lengua coloquial, y, sobre todo, de la lengua coloquial del pueblo.

"¿Quieres decir que algún día habrá un premio nobel de los pobres?"

Un profesor universitario

Cualquier diferenciación entre las formas de expresión o de comunicación que establezca una gradación valorativa carece de fundamento objetivo, a no ser la objetividad que le confiere la existencia de clases sociales.

CONCLUSIONES:

Primera: Sabemos que todo lo afirmado en este trabajo es discutible. Principalmente por la forma en que ha sido expuesto. Nuestra intención era la de sembrar una inquietud.

Segunda: Es cierto que la creación no tiene barreras ni li-

mites, ni se sujeta a ningún dogma. Por lo mismo, cada escritor escribe como le da la gana.

Tercera: La historia literaria nacional (y de todo lo que se ha escrito en el país), ha evolucionado bajo la regla clásica de la diferenciación de niveles o estilos, según la cual lo popular y lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura (en todo lo escrito y en la vida social) dentro del marco de un género estilístico (y de vida) bajo o mediano, es decir, como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante, o, apenas, dentro de una actitud didáctico-moralizante.

Cuarta: Que esta diferenciación obedece, en última instancia, no a razones estéticas, sino a razones sociales, ideológicas y políticas.

Quinta: Que esta regla ha tenido entre nosotros también sus rupturas y que, conforme nos acercamos a nuestros días, se debilita cada vez más dicha regla, hasta el punto que el lenguaje y la vida populares, así como la cotidiana, son objeto de un tratamiento serio y elevado. Se ha avanzado bastante, pero falta mucho.

Sexta: Que el debilitamiento o la ruptura de la diferenciación ha ocurrido cuando se ha producido un estado de efervescencia popular, de madurez en las luchas políticas; es decir: cuando el pueblo se sacude y ejerce una presión incontenible.

Septima: Que hablar, comunicarse, escribir, hacer literatura constituyen actos individuales, creadores, pero son, en última instancia, una praxis social y están condicionados por las leyes que rigen y explican el desarrollo y la vida de la sociedad toda.

Octava: Por lo mismo, criticar, comprender, interpretar y valorar la obra literaria obliga, necesariamente, a situar a la obra en el proceso general de la evolución social.

Novena: Que todo lo dicho implica o precisa volver crítica a la Crítica, es decir, introducir la Dialéctica en el análisis y en la valoración.

Décima. Que la Dialéctica nos enseña que la historia no se detiene ya que:

*AL PUEBLO TAMPOCO LE DETIENE NADIE
porque él hace la Historia*

Cuenca, octubre de 1984

BASES PARA UNA ESTETICA DEL CINE DEL SUBDESARROLLO

Carlos Pérez Agustí

Escribimos estas líneas en un momento en que la cinematografía ecuatoriana atraviesa por un período caracterizado por una escasísima producción, y por una cierta desorientación en parte de lo poco que se filma. Por ello, sentimos la necesidad de la urgencia de estimular a las cinematografías que se esfuerzan en medio de una falta casi total de apoyo y de recursos económicos por conquistar los espacios 'fílmicos de sus países, y el cine nacional, que años atrás inició un prometedor desarrollo, es uno de los que ha abierto un espacio cultural queño debe perderse en forma alguna. En la mente de todos están cineastas ecuatorianos que trabajan entusiastamente por un cine realista, popular y crítico, auténticamente nacional.

Nuestra experiencia en el Taller de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca nos ha enseñado que se vuelve impostergable el momento de revisar a fondo la estética tradicional del cine a la luz del conjunto de factores que supone la cinematografía de los países subdesarrollados, y que aunque hoy contamos ya con bastantes incursiones en dicho terreno por parte de cineastas latinoamericanos, y con la rica experiencia del cine cubano, es hora de intentar sistematizarlas en una auténtica estética del cine del subdesarrollo. Nuestro trabajo, por supuesto nada más lejos de tan ambicioso como necesario proyecto, a la espera de que alguien acoja y desarrolle esta tarea.

1.- CINE ORIGINAL / CINE DE IMITACION

La primera propuesta que debemos plantear al cineasta ecuatoriano es la de conquistar un público sin emplear la fórmula de la estética del cine norteamericano. En este sentido, el auténtico cine del subdesarrollo debe surgir como consecuencia del procesos descolonizador. Tarea difícil por el gran poder de influencia del cine de Hollywood sobre las culturas nacionales. Glauber Rocha dice que cuando un brasileño piensa hacer un film, lo hace pensando en una película "a la norteamericana", y en la casi paralizada cinematografía ecuatoriana tenemos algún

ejemplo patético que todavía puede contemplarse en las pantallas de televisión. Esta situación es alarmante hasta tal punto que podemos afirmar que una estética del cine del subdesarrollo sólo será posible mediante la libertad expresiva que genera la oposición al lenguaje dominante. Precisamente, el cine cubano "se inventó" cuando se rompieron todos los esquemas del cine de consumo hasta obtener una liberación estelística casi total.

No faltan argumentaciones en el sentido de que en un cine como el ecuatoriano, cuyo público está asediado por los films extranjeros y estereotipado culturalmente por la televisión, la comunicación con el espectador es sumamente problemática, pero experiencias como las de Jorge Sanjinés tratan de hacernos ver que no es del todo imposible penetrar a través de la sensibilidad dominante, esa que se establece a nivel de esquemas morales y culturales del sistema burgués. No hay más camino para el cine del subdesarrollo que la oposición a la estética dominante del cine norteamericano. El sometimiento a este lenguaje no ha generado más que todo un subcine de imitación.

Hemos mantenido siempre que la mayoría de las telenovelas producidas en Venezuela, Colombia y otros países latinoamericanos en ningún caso representan una cinematografía nacional de sus respectivos países. La utilización de fórmulas narrativas del cine industrial norteamericano sólo sirvieron para empobrecer los géneros cinematográficos. Así, pues, el primer postulado debe ser: un cine original contrapuesto a un cine de imitación.

2.- CINE Y DESCOLONIZACIÓN CULTURAL

Sabemos que durante muchos años el cine no llegó a formar parte de las expresiones culturales de América Latina, entre otras causas, ya lo hemos señalado, debido a los caminos imitativos que siguieron las cinematografías latinoamericanas, además, de la dependencia tecnológica. Después el cine cubano, el brasileño y la experiencia boliviana con J. Sanjinés, entre otras manifestaciones, demostraron que el cine latinoamericano orientaba sus esfuerzos hacia la creación de una forma expresiva nacional en un ámbito cultural descolonizador.

Si aceptamos que "en un país subdesarrollado es fundamental que la sociedad alcance un comportamiento general generado por las condiciones de su específica estructura social y económica", no menos se nos presenta como necesaria la contribución de un

cine nacional que plantee su práctica filmica como la consecución de una forma expresiva propia, nacida de unas nuevas posibilidades de trabajo y ajena a los intereses comerciales e industriales que han caracterizado al cine desde sus primeras manifestaciones.

En esta perspectiva el cine latinoamericano, pese al carácter incipiente de sus cinematografías, es una realidad reconocida en los festivales europeos más renombrados. El cine ecuatoriano, especialmente en el terreno del cortometraje, ha obtenido idéntico reconocimiento.

Pero para que el cine latinoamericano cumpla esta función de descolonización cultural es preciso que sus cineastas estén dispuestos a aprender desde cero, a rehuir el lenguaje cinematográfico académico y regulado por la normativa del cine norteamericano, aceptando una muy saludable proliferación de estilos personales integrados en un espacio cultural anticolonizador.

Aprender desde cero quiere decir que el cineasta latinoamericano está obligado a iniciarse mientras filma, a unir estrechamente la teoría a la práctica, a modificar el lenguaje, los esquemas narrativos, a "inventar" nuevos géneros y considerar seriamente nuevos modos de interpretación a base de actores no profesionales y sin que ello suponga renunciar al cine de argumento. Está búsqueda encierra, no podemos negarlo, sus riesgos, pero no olvidemos que toda aventura estética revolucionaria los implica.

3. POR UN CINE IMPERFECTO

Así se titula uno de los principales ensayos del cineasta cubano Julio Espinosa. Partiendo de la aceptación del incuestionable hecho de que la producción cinematográfica está seriamente limitada por las condiciones económicas, concretamente por las infraestructuras técnicas e industriales, y de que el cine no puede desligarse e incluso debe aprovecharse de los avances y progresos tecnológicos, el problema fundamental del cine del subdesarrollo consiste en la posibilidad de crear a partir de estas propias insuficiencias.

¿Es posible una cinematografía, aparentemente marginal, que aceptando las limitaciones de un trabajo filmico realizado con bajos costos de producción se inserte, sin embargo, en un proceso de búsqueda y de creación?, ¿que apartándose decididamente de

los esquemas del cine comercial aspire a una nueva concepción del lenguaje cinematográfico? Creemos que sí, que este cine imperfecto puede y debe ser un cine para la liberación cultural y social. Hay que insistir cuantas veces sea necesario en "la necesidad de un cine imperfecto, como defensa ante el riesgo de que el cineasta militante ceda a los deslumbramientos de la tecnología y los criterios que imponen el mercado, la competencia y el consumo. La proposición contiene también un llamado a la austeridad y modestia frente a las sirenas de la crítica elitista. Es, además, una defensa contra el desaliento capaz de paralizar a quienes careciendo de recursos técnicos refinados quieren hacer cine", según resume Manuel Michal en "Cine y cambio social en América Latina" la teoría de Julio García Espinosa. Con todo, debe puntualizarse que "la imperfección técnica no cancela el rigor del análisis ni la claridad del discurso, por el contrario, lo antepone a todo".

Y no se crea que es una línea de trabajo totalmente nueva. Son muy conocidos, y significativos, los intentos de Vertov (el creador del "cine-verdad") en los que propuso y practicó simultáneamente algunos postulados de lo que hoy llamamos cine imperfecto o cine del subdesarrollo, tales como el abandono de maquillajes profesionales y escenarios creados en los estudios. Y nadie puede dudar de la calidad de los trabajos filmicos de Vertov, porque, es necesario aclararlo, cine imperfecto no es igual a cine mal hecho. Hablamos de imperfección tecnológica, pero pedimos al cineasta imaginación, conocimiento y claridad en el uso del lenguaje cinematográfico.

Podría pensarse en contradicción entre los conceptos de "cine imperfecto" y "cine nuevo", aplicado por ejemplo, a parte del cine latinoamericano (el brasileño, exactamente), en el sentido de que suele entenderse por nuevo lo más avanzado tecnológicamente. Pero para nosotros nuevo no significa perfecto. Alguien ha dicho que la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras.

4. NEORREALISMO

El neorrealismo italiano es un cine de pocos recursos, y aunque en parte pertenece ya a la historia del cine, es el más próximo al que puede realizarse en América Latina. Se admite que la semilla del neorrealismo italiano ha sido la más importante en el cine cubano y que su influencia todavía se deja sentir. El

neorrealismo es algo más que un movimiento o escuela cinematográfica, pues supone en conjunto una reflexión de carácter estético-político, "una mirada moral sobre la realidad"...

Con el neorrealismo, tal vez por primera ocasión, el cine salía a la calle, se alejaba de los grandes estudios, buscaba la luz natural y rehuía los actores de renombre; se esforzaba por expresar las realidades concretas sin necesidad de sofisticados equipos técnicos, se emprendía el trabajo sin presupuestos elevados al mismo tiempo que se renunciaba a los argumentos comerciales, prefiriendo historias cotidianas aparentemente insignificantes. En suma, una experiencia de filmación muy semejante a que se propugna para el cine latinoamericano.

Dos cosas nos interesa resaltar dentro de la estética del neorrealismo italiano. En primer lugar, la fuerte carga del lenguaje documentalista, cuya influencia ha sido decisiva en cineastas como el cubano Santiago Alvarez. La inserción de la retórica documentalista en el cine de argumento es una de las grandes posibilidades que se le ofrecen al cineasta latinoamericano. La próxima filmación del Taller de Cine de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca -"La última erranza", versión del relato de J. Gallegos Lara- pretende ser una incursión en este terreno. En segundo lugar, resaltar la idea de que el neorrealismo es un cine integrador total. Pier Paolo Pasolini el último gran autor que ha dado este movimiento cinematográfico, asegura que el neorrealismo "es una especie de ideología personal, de vitalismo, de amor al vivir dentro de las cosas, dentro de la vida, de la realidad".

5. CINE POPULAR Y ARTE POPULISTA

Los anteriores postulados de las bases de una estética del cine del subdesarrollo devienen en una afirmación del cine popular y el rechazo del arte populista. Gluber Rocha dice que el artista populista no el artista popular- suele argumentar con frases como éstas: "no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bueno porque comunica", etc., y a continuación el cineasta brasileño se pregunta qué comunica este artista populista que se plantea así las cosas. Si de hecho no comunica al pueblo su mismo analfabetismo y su misma simplicidad (en la acepción más vulgar) nacidos ambos de la miseria, entonces puede afirmarse que ese artista populista no comunica otra cosa que las mismas alienaciones del pueblo. A pesar de ser analfabeto y estar hambriento -sigue exponiendo G. Rocha- el pueblo tiene derecho a un poco más de profundidad en los planteamientos, el público debe ser respetado por subdesarrollado que sea.

Esta diferenciación entre cine popular y populista se hará más evidente con estas palabras de J. García Espinosa: "un cine para el pueblo no es aquel que sólo le devuelve su propia imagen sino aquel que, sobre todo, le ofrece posibilidad de superarla".

En la línea de García Espinosa, el cineasta de América Latina debe saber distinguir perfectamente entre cine popular y cine de masas. Este es aquel que hace una minoría para las masas, y lo hace con criterio de consumo porque las masas quedan reducidas a un papel pasivo y consumista. El cine popular es el que expresa y defiende los auténticos intereses del pueblo, el que no lo reduce a la condición de espectador pasivo, el que no anula el gusto del pueblo sino que lo desarrolla. Parafraseando a G. Rocha, podríamos decir que un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un cine subdesarrollado.

6. HACIA UNA CREACION COLECTIVA

La falta de recursos impide, afortunadamente, fragmentar a través de una excesiva especialización el proceso de producción cinematográfica. Impulsados por estas limitaciones, y con el convencimiento de que el individualismo creativo ha sido afianzado por la ideología burguesa, parte del cine latinoamericano se orientó hacia la aventura de la creación colectiva. Destacamos al respecto la experiencia del Grupo Ikamau de Bolivia. Ha sido expuesta por J. Sanjinés en su "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo". Distingue dos tipos de trabajo filmico: de afuera hacia adentro y viceversa. El primero, es la creación individualista, el más inadecuado para llegar a un cine popular. El segundo, de dentro hacia afuera, en el que es posible la estética colectiva, el que considera que las masas protagonizan la historia. En la creación colectiva siempre encontraremos la marca del estilo y la cultura de un pueblo.

Lo que se propugna es el abandono de actitudes individualistas y que los cineastas presten más atención a los destinatarios. Por lo tanto, debemos esforzarnos por elaborar un lenguaje en función de ellos y no de la crítica elitista. Es, en el fondo, el problema de la comunicación, que el Grupo Ikamau resolvió como problema de coherencia cultural entre el producto (el film) y el destinatario (el pueblo).

¿En qué elementos estéticos se fundamentan las realizaciones de Sanjinés y el Grupo Ikamau? Resumiremos brevemente los más importantes, a nuestro juicio.

Sanjinés parte de esta pregunta: ¿cómo llegar a una visión

objetiva sin dejar de emocionar? Y ya tenemos el primer elemento, el punto de partida: una historia que pueda apasionar a un público, entusiasmarle, lo cual afirma la validez del cine de argumento, incluso en una cinematografía del subdesarrollo. Para relatar esta historia, por ejemplo en "El enemigo principal", Sanjinés prefiere linealidad, transparencia, supresión del héroe central, progresión dramática y la intercalación del narrador.

Un par de observaciones sobre estos elementos. El narrador y la voz en off, recursos ya tan inusuales en el cine norteamericano, son, sin embargo, eficaces en un cine popular, ya que el origen del narrador está en la cultura popular. Sanjinés nos dice que entre los campesinos bolivianos hay cuentistas que viajan y cuentan historias en los pueblos. Respecto a la supresión del protagonista central, es evidente que puede hacerse de la colectividad el auténtico protagonista evitando así la identificación individual, pero se corre el gran riesgo de desmovilizar al espectador (lo cual era el punto de partida de la teoría de Sanjinés). La cuestión reside en que el personaje central sea asumido por la colectividad y su problemática.

La teoría del Grupo Ikamau también puede resumirse en esta frase: "la verdad por intermedio de la belleza". Y esta verdad sólo puede surgir a través de la penetración del alma popular. Por ello, los films de Sanjinés destacan por la auteridad en la imagen y la limpieza sobria del lenguaje. En este sentido, es muy importante recordar que el realizador boliviano pedía al camarógrafo utilizar su sensibilidad estética para transmitir lo que estaba pasando allí, en el rodaje, y no para transmitir su propia individualidad y su capacidad fotográfica.

Finalmente, la creación colectiva se proyecta sobre los guiones, desaparecen los "libros cerrados" y se trabaja a base de discusión interna de los integrantes del grupo. Esta ha sido, precisamente, la fabulosa experiencia del Taller de Cine de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca en su preparación del guión de "La última erranza". El guionista que elaboró la redacción final pretendió no ser más que una voz que resuma muchas voces. Y ésto debe ser también logrado durante el proceso de filmación. Sólo así será posible poner en práctica estas palabras de la Declaración de Principios y Fines del Instituto Nicaragüense de Cine: "Un cine lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura."

Cuenca, 1984

HACIA UN CINE DOCUMENTAL EN LATINOAMERICA

Iván Petroff Rojas

"De todas las artes, la más importante para nosotros es el cine".
V. I. Lenin

El cine-documento en América Latina debe mantenerse en la línea de una estética cinematográfica que, como ya se ha dicho anteriormente, se inscribe dentro de una concepción distinta: consecuente con la realidad socio-política y cultural que viven los pueblos del tercer mundo.

Sin embargo, la experiencia de los cineastas del tercer mundo es diferente. Por una parte, el documental comenzó a desarrollarse en condiciones completamente adversas -aunque en muchos casos esta adversidad continúa-, que no hicieron posible un cine abierto a las necesidades de un público que; al estar acostumbrado al cine de importación, más bien rechazó los experimentos y los primeros pasos del documental.

Históricamente el documental aparece con mejores probabilidades de subsistencia, algo que también ocurrió y ocurre aún en nuestro incipiente cine ecuatoriano, los mejores logros que hemos tenido son, sin lugar a dudas, documentales cortos como "Los hieleros del Chimborazo"; "Don Eloy"; "Así pensamos"; "Madre Tierra" y otros más que robustecen el trabajo cinematográfico en el País y que se integran en una concepción estética alejada de las quiriomancias del cine burgués.

Diremos de paso que el cine argumental acá no ha prosperado más que nada por el temor, por la falta de actores, porque podemos caer en un cine imitativo, pobre e insípido que no es ni la sombra del que se produce en Europa y Norteamérica.

Visto así el panorama, a grosso modo, de nuestro cine que, entre paréntesis, hay que destacar de él realizaciones que por su valía técnica y temática han sido premiadas en festivales internacionales: tales los casos de Camilo Luzuriaga o Mónica Vásquez: lo que predomina es la crisis que se podría sintetizar en la falta de producción, en la casi nula investigación que sustente un importante rescate filmico a través del documental. La práctica de un trabajo colectivo es, así mismo, escaso. Los grupos re-

sultan excepciones como Quinde y Kino, en Quito, o el Taller de Cine de Cuenca.

Ahora bien, todo ésto podría explicarse al recordar la frase de un cineasta que manifestaba: "No es lo mismo tomar un papel y un bolígrafo que hacer cine" en el sentido de que, para hacer cine, se precisa de una infraestructura tal que se torna muy difícil de lograrla en países como el nuestro.

Entonces, cuando surge el grupo de trabajo, cuando mal y bien se dan precarias condiciones para hacer cine, tenemos que ser conscientes de tantas y tantas limitaciones y no pensar en más sino en ir hacia la práctica de un cine que se alimenta de una realidad compleja y que muestra al hombre sojuzgado, al niño con el estómago lleno de frío, a la mujer inconforme con la vida y tantos otros cuadros que vemos a diario en un mundo egoísta y decadente. Pero ¿Será posible un cine en estas condiciones de miseria? ¿Acaso un cine distinto y revolucionario sólo sea posible cuando en realidad se haya producido la revolución? Creemos que, de todas maneras, el cine del tercer mundo, una estética del subdesarrollo, sí es posible. Una cámara y una actitud de cambio, a veces es suficiente para el cineasta del subdesarrollo. De aquí que García Espinoza hable de un cine imperfecto en América Latina, imperfecto en el sentido de rechazo al artificio y a la perfección, que casi siempre se conquista en el cine reaccionario.

El documental en América Latina ha sido el mejor camino para conocer múltiples aspectos que, por mucho tiempo, han estado impunes, sumidos en la tiniebla. Los hechos históricos han podido ser comprendidos mejor; sin embargo ésto es sólo el principio: prácticamente todo esta aún por encontrarse en el documental. Nuestra cultura, nuestras condiciones histórico sociales; o la riqueza de costumbres y de prácticas de grupos humanos, que representan la expresión auténtica de una América compleja, son una muestra feaciente de lo que el cineasta tiene para contar.

Pero toda manifestación cinematográfica, así como toda obra de arte, tiene que crear un mundo convencional en el que la realidad es modelada, no distorsionada, es reorganizada, con el concurso de la imaginación, es tratada con el recurso y la técnica de una concepción estética que rechaza todo intento de dominación y explotación del hombre por el hombre.

Muchos son los casos en los que el cine documental está al servicio de una intención ideológica de falsa conciencia, para seguir conservando mitos, falsos valores, para continuar enajenando las mentes que podrían reflexionar y descubrir toda la descomposición social de un sistema decadente.

Por todo esto, los cineastas del tercer mundo debemos rechazar, aquí y en cualquier parte, el cine imperialista lleno de trampas, al servicio de un nacionalismo invasor y prepotente. Glauber Rocha dice: "los cineastas del tercer mundo deben organizar la producción nacional y expulsar el cine imperialista del mercado nacional. Si cada país del tercer mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado, un cine tricontinental será posible".

En el Ecuador, así como se trata de hacer un cine distinto, así mismo hay otro que cree captar mercado y espectadores tornándose imitativo, tratando de que en él aparezcan los mismos modelos que viven en el cine norteamericano; éste es el caso en cuanto al cine de argumento. El documental parece que se ha salvado de esta intención y es por ello que hemos visto realizaciones que están en la línea de aquella estética que defendemos.

Retomando a Glauber Rocha "en este punto" manifiesta que "El cineasta del tercer mundo no debe tener miedo de ser primitivo -por eso es que a veces se vuelve imitativo- Será solamente naif si insiste en imitar la cultura dominadora. También será naif si se hace patrioter. Debe ser antropófago y dialéctico".

La imitación o es intencionada o en definitiva resulta de una falta total de conciencia y de conocimiento que no le permite al cineasta "naif" según Rocha, crear un cine por lo menos honesto con su realidad.

El cine social, el documental que denuncia, que desenmascara, son vistos primero con estupor, luego con rabia para, posteriormente, pasar a una franca y a veces también hipócrita censura contra todo el cine latinoamericano, por parte de quienes ven en el mismo un serio peligro para sus intereses de clase. Este cine definitivamente no va a ser apoyado ni fomentado. Estas experiencias sólo serán posibles cuando las condiciones permitan esta acción revolucionaria en el arte que pese a tanta censura, sin embargo sabe capear los embates de una conciencia tradicional y

decadente sobre el papel del arte en una sociedad convulsionada como la nuestra.

El taller de Cine de la Facultad de Filosofía de Cuenca, ha tenido ya ciertas experiencias en el documental; primeros contactos con ciertas comunidades campesinas, que tratan de liberarse de todo un pasado oprobioso y de explotación, unas; otras, todavía débiles ideológicamente, continúan manteniendo sus formas de vida, sus costumbres con una actitud conformista y por último otras que, por la vía del humor, de la fiesta y hasta del alcohol manifiestan su rechazo a todo lo que proviene de la civilización del blanco.

En todos estos casos sin embargo existe la paradoja, la contradicción; alguna vez asistimos a un jolgorio donde los indígenas que frecuentaban la ciudad se habían disfrazado de indígenas para ridiculizarse a sí mismos aunque había de por medio toda una actitud de cambio y denuncia. Son realidades que la cámara recoge y que el cineasta debe imponerse la obligación de devolvérselas para que el cine cumpla con una función motivadora que termine en la reflexión.

Otra de las funciones sociales del documental será la de contribuir al proceso de formación y organización de amplios sectores marginados que, en muchos casos, logran un avance significativo de la acción social transformadora; constituyen vivencias que el cine las transforma en documentos imperecederos.

En el campo de la investigación social e histórica, el documental se convierte en la forma más eficaz de expresión de todo cuanto se ha recopilado analizado, esclarecido o descubierto, para que un público muchísimo más numeroso que el de los lectores perspicaces pueda ver; y, lo que es más importante, valorar y reflexionar sobre lo que se le ha ofrecido en imágenes.

Todas las funciones de un cine documental así concebido, siempre girarán en torno a la idea de crear un hombre nuevo para un cine nuevo.

No nos debe extrañar, sin embargo, que el cine social, que el documental de denuncia o el cine de argumento desmitificador, se conviertan, de pronto, en hechos concretos de arte para un grupo, de élite intelectual, pequeño-burgués dejando de cumplir los objetivos para los que habían sido creados. Los reducidos

círculos desvirtúan así hasta el documento cinematográfico y ven en él únicamente la forma, la técnica; abstrayendo artificialmente aquel plano de la expresión que no se explica sino en razón de un contenido.

Hay la creencia generalizada de que el arte de denuncia, el cine político, es una manera de valerse de una temática que impacta y que por lo tanto esto es suficiente para ganar un nuevo público. Claro que en este sentido muchos son los casos en los que un cine interesado ha tomado la política, la denuncia, la miseria para obtener ganancias; pero, es un hecho que, de ninguna manera, puede generalizarse a menos que lo hagan quienes quieran desprestigiar la nueva corriente cinematográfica, propiamente dicha, en Latinoamérica.

Para que el cine documental cumpla con su función social de difusión es necesario que el cineasta maneje las técnicas y los recursos a su alcance con propiedad, con eficacia; cuidando de que el filme no caiga en el cartel de la denuncia burda, en la arremetida inconsciente contra el sistema porque de ser así un flaco servicio lo estará haciendo a la cinematografía de su país. Las técnicas no son exclusivas de una ideología, muchos cineastas incluso han preferido las mismas formas del cine burgués para realizar un cine comprometido. Las técnicas son requeridas según las necesidades de expresión del filme; no son, ni pueden ser el resultado de un manierismo absurdo y evasivo.

La fotografía en el cine-documento, por ejemplo, servirá a la composición de los objetos y elementos que constituyan el o los centros de atención del objetivo. El documental al estar estrechamente vinculado con la realidad, más que otros géneros del cine, deberá integrar acertadamente la fotografía ya que de esto depende que las cosas que da a conocer e interpreta no se desvirtúen. Los ángulos de toma, pues se eligen para la filmación, ayudarán o no a descubrir el verdadero valor de los objetos; pues, prácticamente todo lo que aparece en el cine es parte de una semiología cuyos significados constituyen un punto de vista o perspectiva de un sentido claramente ideológico.

Y paralelamente con la fotografía está la planificación de las imágenes los planos en el documental tienen que captar las cosas -centros de atención- variando las posibilidades de encuadre; unas veces, los primeros planos serán los dominantes, otras el plano general o plano conjunto permitirá la relación de lo que se aisló,

como detalle con su contexto. Hay ocasiones en las que la planificación distorsiona las dimensiones espacio-temporales creando una atmósfera que en realidad no existe, lo que en definitiva puede afectar la función de documento del filme.

Muchos documentales evaden determinadas situaciones embarazosas; o cierta problemática social dedicándose a los detalles, a la composición idílica de las imágenes, a una fijación estéril de la naturaleza, a un plano detalle del agua perlada de una flor, para distraer al espectador. Esta es la situación de aquellos cineastas que se encuentran en la línea de un cine ambiguo que es y no es al mismo tiempo. Hace falta una definición, el concebir el filme integrando los aspectos pertinentes que posibiliten la realización de un cine documental de calidad.

En el aspecto técnico es importante que los movimientos de cámara como los trawellings o ciertas panorámicas, acercamientos, etc., constituyen, en Latinoamérica, de lo que se ha podido ver y hasta hacer, una forma muy peculiar de diferenciarse del cine perfecto o reaccionario. La cámara en nuestro cine documental es más ágil, más viva; a veces hasta con ciertos movimientos bruscos para conseguir el objeto que generalmente hasta se encuentra en sitios difíciles de acceder. Por eso es que cuando hacemos un cine no imitativo ni la planificación, ni la fotografía, ni los movimientos de cámara pueden ser iguales a los de un cine hecho con otra concepción en otra realidad, con otras condiciones de trabajo.

En cuanto a la música, éste es un elemento que se inserta con posterioridad en el filme al momento de la sonorización. Edgar Morín dice al respecto que "En el dominio del sonido, el complejo de realidad e irrealdad se ha constituido alrededor de la irrealdad musical. la vida real está evidentemente desprovista de efluvios sinfónicos. Sin embargo, la música, que acompañaba ya al filme mudo, se ha integrado en la cinta sonora.

Esta exigencia de musicalidad está en el polo opuesto de la exigencia de la objetividad". La música es un elemento irreal, que tiene que ser integrado con acierto para que el filme logre unidad, coherencia; muchas imágenes quedarán en su punto con la ayuda musical; pero debemos cuidar, por otro lado, de que la música no provoque demasiado sentimentalismo y emotividad en el espectador. Este es un peligro que Bertolt Brecht lo señaló con mucho énfasis y por eso creó el efecto V que consis-

tía en integrar a la escena una música neutra para que el espectador no se identifique con la situación y los hechos que estaban representando; produciéndose, entonces, un alejamiento que posibilite la objetividad deseada por el creador del teatro épico.

La música en el documental debe servir especialmente al ritmo y sintaxis del filme; o, como manifestación de identidad cultural, pero en ningún momento debe ser un elemento utilizado para desvirtuar la realidad por la vía del melodrama y el sentimentalismo. Por último hay que recalcar en la función de la voz narrativa en el documental. Las imágenes, por su carácter signico especial, no necesitan de traducción; ir describiendo, por medio de la voz en off los objetos que vamos viendo en el filme, es cometer una redundancia por demás estéril. Lo que sí necesitan las cosas es una voz que las interprete que explique sus orígenes, sus funciones, su trayectoria en la sociedad porque esto es lo que el espectador no ve y es necesario que conozca.

El documental no debe contener textos narrativos en exceso; una explicación histórica, una interpretación sociológica, unas conclusiones apropiadas al filme, como posibles soluciones a la problemática presentada por el documental son a veces suficientes.

La palabra es también usada para disimular un cine que trata de ponerse a tono, de participar de la "moda" de un cine comprometido y revolucionario pero, como dijo un cineasta "las imágenes no tienen necesidad de traducción y las palabras de izquierda no salvan las imágenes de derecha".

El cine documental en América Latina y concretamente en nuestro País tiene grandes posibilidades de realización. Una de las tareas y objetivos de la Universidad ecuatoriana tiene que ser el de impulsar un cine nacional auténtico que jamás podrá estar en la mina de banqueros, industriales, comerciantes, prestamistas.

Prácticamente está todo por contarse en imágenes, la historia, la literatura, los problemas sociales, los acontecimientos políticos, etc., Las diversas formas descriptivas y narrativas del documental tienen que ser el producto de la misma naturaleza de los contenidos. La tarea del cineasta se enmarca en la recopilación de experiencias, en la práctica diaria del enfrentamiento con múltiples hechos y realidades culturales para tejer una estética propia, no imitada; un cine imperfecto que ya está imponiéndose.

se a pesar de la censura; pero que sigue batallando y lo hará por mucho tiempo más, porque como dice Carlos Alvarez "El subdesarrollo pone todas las trabas posibles para impedir la realización de un cine que entre otras cosas, pretenda desmascararlo. Porque un cine que lo alabe, que lo ayude a hacer una historia distorsionada, tiene todas las posibilidades oficiales, subsidios gubernamentales y donaciones privadas.

Cuenca-1984.

EL BARRIL DE AMONTILLADO

Por: . Rafael Argudo y
Ion Youman.

*EDGAR ALLAN POE

Los miles de daños que Fortunato me había causado los había yo soportado lo máximo que pude; pero cuando él se arriesgó a insultarme, yo juré vengarme. Usted, que bien conoce la naturaleza de mi alma, no se imaginará, sin embargo, que yo pude haber manifestado una expresión de amenaza. Tarde o temprano yo iba a vengarme; éste era un asunto definitivamente decidido; aún más, la firmeza con la que determiné mi venganza imposibilitaba la idea de errar. No debo solamente castigar, sino castigar sin exponerme al peligro de ser descubierto. Un daño no es reparado cuando la justicia atrapa a su vengador. Este es igualmente irreparable cuando el vengador falla en hacerse sentir como tal para la persona que le ha causado el daño.

Debo aclarar que ni de palabra o hecho había yo dado a Fortunato motivo para dudar de mi sincera amistad. Yo continué, como era mi costumbre, manteniendo una sonrisa delante de su cara, pero él no detectaba que mi sonrisa de 'ahora' tenía como motivo la idea de su inmolación.

El tenía un punto débil, me refiero a Fortunato, aunque en otros aspectos era una persona digna de respeto y que aún inspiraba temor. Su punto débil era la costumbre que tenía de auto-alabarse por su elevada categoría como catador de vinos. Pocos italianos tienen el verdadero y eximio espíritu de catador de vinos. Generalmente, su interés está dedicado a satisfacer el tiempo y la oportunidad, para tramar engaños contra los millonarios ingleses y austriacos. En pintura y en joyas, Fortunato, así como sus compatriotas, era un charlatán; pero en el asunto de los viejos vinos era muy honesto. En este sentido yo no me diferenciaba mucho de él: yo mismo era un experto en las vendimias italianas, y las compré abundantemente las veces que pude.

Era cierta vez cerca del anochecer, durante la suprema locura de la temporada del carnaval, que accidentalmente encontré a mi amigo. Me saludó con excesiva cordialidad, pues había bebido bastante. El hombre vestía un disfraz de payaso. Llevaba puesto un traje de varios colores muy ajustado, medio rayado, y su cabeza estaba coronada por una gorra cónica con cascabeles. Yo estaba tan complacido de verle que pensé que nunca iba a terminar de estrujar su mano.

Le dije: "Mi querido Fortunato, a buena hora que te encuentro. Qué bien que se te ve hoy! Te cuento que he recibido un barril de lo que me dijeron era Amontillado, pero yo tengo mis dudas".

"Cómo?", dijo él. "Amontillado? Un barril? Imposible! Y en el medio del carnaval! No te lo puedo creer!"

"Yo tengo mis dudas", le contesté; "y fui tan inocente que pagué un buen precio por el Amontillado sin haberte consultado sobre el asunto. Pensé que no te encontraría y tuve el temor de perder una buena oportunidad".

"Amontillado!"

"Yo tengo mis dudas".

"Amontillado!"

"Y debo satisfacerlas".

"Amontillado!"

"En vista de que tú estás ocupado, seguiré mi camino a Luchesi. Si alguien tiene un discernimiento crítico, ése es él. El me despejará mis dudas. . .".

"Luchesi no puede distinguir el Amontillado del vino de jerez".

"Y todavía algunos tontos creerán que su paladar es un contricante para el tuyo".

"Ven, vámonos".

"Adónde?"

"A tus bodegas".

"Mi amigo, no; no abusaré de tu bondad. Percibo que tienes algún compromiso. Luchesi me despej. . ."

"No tengo ningún compromiso; vamos".

"Mi amigo, no. No es el compromiso, sino el fuerte resfrío que veo te está atribulando. Las bodegas son tremendamente húmedas. Estas están encostradas con nitrato de potasio".

"Vámonos, de todas maneras. El resfrío no es problema. Amontillado! Tú has sido engañado. Y en cuanto a Luchesi, él no puede distinguir el vino de jerez del Amontillado".

Y así hablando, Fortunato se tomó de mi brazo. Poniéndome un antifaz de seda negra, y cubriéndome con un sobretodo ajustadamente alrededor de mi persona, tuve que consentir que me lleve presurosamente a mi mansión.

No habían sirvientes en casa; se habían escapado para divertirse aprovechando la ocasión. Yo les había dicho que no regresaría hasta la mañana siguiente y les había dado órdenes explícitas de no moverse de la casa. Estas órdenes eran suficientes, yo lo sabía bien, para que se dé su inmediata desaparición, de todos sin excepción, tan pronto como yo les daba la espalda.

Yo tomé de sus candelabros dos antorchas y, dando una a Fortunato, le llevé a través de una serie de cuartos hasta el pasaje abovedado que conducía a las bodegas. Bajé una larga y sinuosa escalera, aconsejándole que sea cuidadoso al seguirme. Llegamos finalmente al pie de nuestro descenso y nos ubicamos juntos sobre el piso húmedo de las catacumbas de los Montresor.

El paso de mi amigo era vacilante, y los cascabeles sobre su gorra resonaban mientras caminaba.

"Y el barril?", dijo él.

"Está más adelante", le dije; "pero observa las telarañas blancas que fulguran en las paredes de esta caverna".

El se volteó hacia mí y me miró con dos ojos peliculares que destilaban la reuma de la embriaguez.

"Nitrato de potasio?", preguntó finalmente.

"Nitrato de potasio", le contesté. "Durante cuánto tiempo has tenido esa tos?"

"Uf, uf, uf! -uf, uf, uf! -uf, uf, uf! -uf, uf, uf! -uf, uf, uf!"

A mi pobre amigo le fue imposible poder contestar por algunos minutos.

"No es nada", dijo finalmente.

"Vamos", dije con firmeza, "regresaremos; tu salud es preciosa.

Eres rico, respetado, admirado, querido; eres feliz, como lo fui yo una vez. Si no regresamos pronto te van a echar de menos. En mi caso, no hay problema, Regresaremos; te pondrás enfermo y yo no quiero ser el responsable de esto. Además, está Luchesi . . .".

"Basta!", dijo; "la tos es una tontería; ésta no va a causarme daño. No me moriré por una simple tos".

"Cierto . . . cierto", repliqué; "y, realmente, yo no tenía la intención de alarmarte innecesariamente; pero deberías tomar las precauciones que el caso lo amerita. Un trago de este Medoc nos protegerá de la humedad".

En ese momento destapé el gollete de una botella que la tomé de una larga hilera de éstas que yacían sobre un estante.

"Bebe", dije, ofreciéndole el vino.

El levantó la botella hacia sus labios mirando de reojo. Hizo una pausa para hacerme una seña afirmativa muy familiar con su cabeza, mientras sus cascabeles resonaban.

"Bebo", dijo él, "por los sepultados que descansan alrededor nuestro".

"Y yo por tu larga vida".

El tomó otra vez mi brazo y seguimos adelante.

"Estas bodegas", dijo, "son amplias".

"Los Montresor", le contesté, "fueron una familia grande y numerosa".

"Y cuál es el emblema de tu familia? No lo recuerdo ahora".

"Un gigantesco pie humano dorado sobre un campo azul; el pie aplasta a una serpiente que está erguida y cuyos colmillos están incrustados en un talón".

"Y cuál es el lema?"

"Nemo me impune lacessit". 1

1. Nadie me ofende con impunidad.

"Qué bien!", dijo él.

El vino brilló en sus ojos y los cascabeles resonaron. Mi propia imaginación se volvió afectuosa con el Medoc. Habíamos pasado a través de paredes de esqueletos amontonados, con pipas y barriles entreverados, hasta llegar a los recónditos nichos de las catacumbas. Yo me detuve de nuevo, y esta vez me tomé la libertad de asir a Fortunato de uno de sus brazos por encima del codo.

"El nitrato de potasio!", dije; "mira, éste va en aumento. Está pegado como musgo sobre las bodegas. Estamos debajo del cauce del río. Las gotas de humedad chorrean entre los cadáveres. Ven, regresaremos antes de que sea demasiado tarde. Tu tos..."

"No es nada", dijo, "sigamos. Pero primero, otro trago de Medoc".

Destapé un pomo de De Grave y le entregué a él. Lo vació en un instante. Sus ojos se encendieron con una bárbara luz. Empezó a reírse y lanzó el frasco hacia arriba con una gesticulación que yo no la comprendí.

Le miré muy sorprendido. Repitió el movimiento -uno muy grotesco.

"No entiendes?", dijo.

"Pues, no", le contesté.

"Entonces tú no eres de la fraternidad".

"Cómo?"

"No eres de los masones".

"Sí, sí", dije; "sí, sí".

"Tú? Imposible! Un masón?" 2

"Un masón", le contesté.

"Dáme una señal", me dijo.

"Esta es", le respondí, exhibiendo una paleta de albañilería que la saqué de debajo de los pliegues del sobretodo.

"Estás bromeando!", exclamó él, retrocediendo unos pocos pasos. "Pero sigamos hacia el Amontillado".

"Que así sea", le dije, volviendo a colocar la herramienta debajo de la manta, a la vez que le ofrecí otra vez mi brazo. El se apoyó sobre éste pesadamente. Y así continuamos nuestro camino en busca del Amontillado. Pasamos por una hilera de bóvedas pequeñas, descendimos, seguimos adelante, y, descendiendo de nuevo, llegamos a una cripta profunda, en la cual la pestilencia del aire ocasionó que nuestras antorchas apenas alumbren en vez de que resplandezcan.

En el extremo más lejano de la cripta apareció otra menos espaciosa. Sus paredes habían sido revestidas con restos humanos, amontonados hasta casi alcanzar el tumbado de la bodega, a la manera de las grandes catacumbas de París. Tres lados de esta cripta interior estaban todavía ornamentados de esta forma. Del cuarto lado los huesos habían sido derribados y yacían promiscuamente sobre la tierra, formando en un sólo lugar un túmulo de un tamaño considerable. Dentro de la pared así expuesta por el desplazamiento de los cadáveres nosotros pudimos advertir todavía otro nicho interior, de aproximadamente cuatro pies de profundidad, tres de ancho y seis o siete de altura. Parecía haber sido construido para ningún uso especial dentro de éste, y solamente configuraba una hendedura entre dos de las colosales columnas que sostenían el techo de las catacumbas; su parte posterior estaba establecida por una de las paredes circunferentes de granito sólido de las catacumbas.

Resultaba en vano que Fortunato, elevando su lánguida tea, tratase de curiosear dentro de la profundidad del nicho. Su débil luz no nos permitió que pudiésemos ver su fondo.

"Sigue adelante", dije yo; "aquí adentro está el Amontillado. En cuanto a Luchesi. . ."

"El es un ignorante", interrumpió mi amigo, a la vez que movía su pie tambaleantemente hacia adelante, mientras yo le se-

2: Es importante para la comprensión de la historia, distinguir exactamente como el narrador utiliza la palabra "masón" en esta parte del diálogo. En inglés la palabra "mason" tiene dos significados diferentes: el primero se refiere a un miembro de la fraternidad masónica (un masón); el otro significado que tiene sirve para nominar a un trabajador de la construcción (un albañil).

guía cercanamente a sus talones. En un santiamén, él había alcanzado la extremidad del nicho y, encontrando su marcha obstaculizada por la roca, se quedó estúpidamente aturdido. Un momento más y yo le habría de engrillar a la pared de granito. Sobre su superficie habían dos argollas de hierro, separadas la una de la otra por una distancia de aproximadamente dos pies, horizontalmente. De una de éstas pendía una cadena corta, de la otra colgaba un candado. Una vez colocados los enganches alrededor de su cintura, me tomó unos pocos segundos el asegurarlos. El estaba demasiado confundido como para poder resistir. Retirando la llave, caminé hacia atrás del nicho.

"Pasa tu mano", le dije, "sobre la pared; no podrás evitar tocar el nitrato de potasio. Este está verdaderamente muy húmedo. Una vez más, permíteme suplicarte que regreses. No? Entonces sin duda debo dejarte. Sin embargo, debo primero brindarte todas las pequeñas atenciones que están a mi alcance".

"El Amontillado!", exclamó mi amigo, sin salirse todavía de su asombro.

"Cierto", repliqué yo: "El Amontillado".

Al tiempo que yo decía estas palabras me coloqué entre el montón de huesos de los que yo ya he hablado antes. Haciéndoles a un lado, pronto puse al descubierto una buena cantidad de piedras de construcción y de mezcla. Con estos materiales y con la ayuda de mi paleta, empecé vigorosamente a amurallar la entrada del nicho.

Apenas había colocado la primera fila de la mampostería cuando me di cuenta de que la borrachera de Fortunato había desaparecido casi completamente. La señal más temprana que yo tuve de esto fue un suave y lloriqueante grito que vino desde la profundidad del nicho. Este no fue, naturalmente, el grito de un hombre embriagado. Luego hubo un largo y obstinado silencio. Coloqué la segunda fila, y la tercera, y la cuarta; y después escuché las furiosas vibraciones de la cadena. El ruido duró varios minutos, durante los cuales, con el propósito de escucharlo detenidamente y con lo máximo de satisfacción, suspendí mis labores y me senté sobre los huesos. Cuando finalmente se calmó el rechinar, volví a tomar mi paleta y terminé sin interrupción la quinta, la sexta, y la séptima filas. La pared estaba ahora a un nivel que se acercaba a la altura de mi pecho. Otra vez me detuve y, levantando la antorcha sobre la mampostería eché unos débiles rayos de luz sobre la figura de adentro.

Una sucesión de estrepitosos y penetrantes alaridos, estallando repentinamente desde la garganta de la sombra encadenada, parecía que me arrojaban violentamente hacia atrás. Por un breve momento yo dudé, temblé. Desenvainando mi estoque, empecé con éste a tantear en el interior del nicho; pero el pensamiento de un instante me tranquilizó. Coloqué mi mano sobre la sólida textura de las catacumbas y me sentí satisfecho. Me acerqué otra vez al muro. Yo contestaba a los aullidos del que vociferaba. Yo re-formaba el eco, yo ayudaba, yo los superaba en volumen y en duración. Yo hacía ésto, y el que clamaba iba acallándose.

Era la media noche ahora y mi tarea estaba acercándose al final. Había ya completado la octava, la novena y la décima finas. Había concluido una parte de la última y décimo primera; no quedaba sino una sola piedra que debía ser colocada y enlucida. Tuve que luchar con su peso; la coloqué sólo parcialmente en su posición final. En ese instante salió desde dentro del nicho una risa suave que puso los cabellos de punta sobre mi cabeza. Enseguida se escuchó una voz triste, a la cual tuve dificultad para reconocerla como la del noble Fortunato. La voz dijo:

"Ja, ja, ja! -ji, ji! . . . un muy buen chiste de verdad, una broma excelente. Tendremos muchas y fuertes risas . . . cuando regresemos a la mansión. . . ji, ji, ji! . . . cuando nos sentemos a tomar unas copas de vino. . . ji, ji, ji!"

"El Amontillado!", dije yo.

"Ji, ji, ji! -ji, ji, ji! . . . si, el Amontillado. Pero, no se está haciendo tarde? No estarán ellos esperándonos en la mansión, . . . la Señora Fortunato y los demás? Mejor vámonos".

"Si", dije, "vámonos".

"POR EL AMOR DE DIOS, MONTRESOR!"

"Si", dije, "por el amor de Dios!"

Más esperé en vano por una contestación a estas palabras. Me puse impaciente. Llamé en voz alta:

"Fortunato!"

No hubo respuesta. Llamé otra vez:

"Fortunato!"

No contestó tampoco. Introduje una tea por la abertura que todavía quedaba y la dejé caer en el interior. Como respuesta a ésto solamente se escuchó un retintín de los cascabeles. Mi corazón empezó a afligirse. . . . a causa de la humedad de las catacumbas. Me apresuré para terminar mi faena. Empujé la última piedra hacia su posición final; la enlucí con la mezcla. Junto a

la pared todavía fresca volví a levantar la vieja muralla de huesos.
Y durante medio siglo nadie los ha movido otra vez de su puesto.
In pace requiescat! 3.

3: Que en paz descanse!

ANALISIS

El nombre Edgar Allan Poe está asociado en la mente de la mayoría de personas con palabras tales como "grotesco", "pavoroso", "aterrador", "sobrenatural" y "macabro". Esto sucede porque Poe poseía una imaginación que se extendía por todas partes. A él le encantaba explorar los rincones oscuros de la existencia humana.

La fuente favorita de donde Poe sacaba el material para una historia era la zona crepuscular de la mente humana, cuando ésta está bajo la tensión de alguna fuerte emoción tal como miedo u odio, o cuando ésta está simplemente trastornada.

El es un escritor moderno; para él resultaba fácil yuxtaponer incongruencias manifiestas y aún poder conservar un curso creíble de una narración. El alarga los límites de credibilidad, gracias a su enorme talento.

De la imaginación fecunda de Poe salieron historias de terror y suspenso, tal como "The Pit and the Pendulum" (El Pozo y el Péndulo); historias de odio y crueldad, tal como "Hopfrog" (La Rana Saltarina); historias de lo supernatural, como "The Masque of the Red Death" (El Antifaz de la Muerte Roja). A veces él escribió un poema de extraordinaria belleza.

Edgar Allan Poe también reclama ser el inventor de la novela policiaca moderna. "The Gold Bug" (El Escarabajo de Oro) es una historia de este tipo. La idea de un detective-héroe popular ha existido como un asunto de leyenda en el folklore chino por más de mil años. Pero fue Poe el primero en combinar las ideas de ficción y un detective-héroe, junto con el formato de la historia corta, en una unidad exitosa que fue la precursora de "Sherlock Holmes" y de todas las novelas policiacas que son tan populares hoy en día.

La historia más conocida de Poe, sin embargo, no es del tipo "policial" sino del tipo "psicológico", es decir, cuando el "héroe" está loco. Esta historia se llama "The Tell-tale Heart" (El Corazón Delator), y se trata de un hombre joven que mata a un hombre viejo, por la sola razón de que él no puede soportar la mirada en uno de los dos ojos del hombre viejo. El entierra el cuerpo debajo del piso de su cuarto y piensa que así va a estar seguro y que no va a ser descubierto. Pero cuando la policía

viene a investigarlo, él piensa que escucha que el corazón del viejo hombre está latiendo, allí debajo del entablado, y que la palpación aumenta en volumen, gradualmente. Finalmente ésta alcanza una intensidad tal que él está seguro de que la policía la escucha también. Su perturbación aumenta juntamente con el sonido, hasta que finalmente cae en desesperación y confiesa su crimen.

El hecho de que esta historia está escrita en la primera persona es importante. Esto quiere decir que la historia es una descripción de una mente trastornada y que quién la describe es esa misma mente trastornada. Esto significa que Poe, como el autor, tenía que "hacerse el loco él mismo"; él debía imaginarse cómo una persona desequilibrada piensa, y escribir su historia desde el interior de la mente de esa persona desequilibrada.

Los efectos de esta técnica se los puede encontrar en escritores posteriores. Este tipo de escritura "mente de dentro afuera" fue perfeccionado por James Joyce y William Faulkner, con su "stream of consciousness" (flujo de conciencia de sí mismo).

Otra historia de Poe que está escrita en la primera persona y que también tiene relación con las actuaciones de una mente desequilibrada es "The Cask of Amontillado" (El Barril de Amontillado). La causa de la ansiedad psicopática que trastorna la mente del narrador es una obsesión por la venganza. Esta sed de venganza proviene del exagerado orgullo familiar del protagonista, orgullo que él siente ha sido insultado de una manera imperdonable. Cuál fue el insulto exacto, nunca se llega a saber.

Los elementos de la historia son simples. Estos son solamente tres en número: el vengador (Montresor), la víctima (Fortunato) y el "tema" (venganza); todos estos elementos están ya presentes en la primera oración:

"Los miles de daños que Fortunato me había causado los había yo soportado lo máximo que pude; pero cuando él se arriesgó a insultarme, yo juré vengarme".

Los tres elementos de la historia son engañosamente simples; ellos pueden conducir a una persona a creer que cualesquiera pudo haberla escrito, de que ésta es una historia "fácil". Lo que es más difícil de comprender es que solamente un genio extraordinario como Poe pudo haber cubierto el esqueleto de la historia con un género tan rico en detalles, contraste, ironía, emo-

ción y suspenso, los cuales dan a la historia profundidad y un interés apremiante.

Los ingredientes de la historia corta, o de cualquier trabajo de ficción, son el escenario, la caracterización y el argumento. Analizemos ahora la forma en la que Poe manipula a estos elementos.

A. ESCENARIO

Los detalles del escenario que Poe nos da en esta historia son pocos en número, pero un estudio cuidadoso nos muestra que ellos fueron escogidos con una destreza excepcional.

La historia propiamente dicha comienza en el cuarto párrafo, y allí Poe inmediatamente nos da dos elementos importantes del escenario:

"Era cierta vez cerca del anochecer, durante la suprema locura de la temporada del carnaval, que accidentalmente encontré a mi amigo".

La palabra "anochecer" contribuye con un factor de ambiente para la historia, factor que es de gran importancia- "iluminación". A causa de esta sola palabra el lector concibe a la historia como desenvuelta en una atmósfera tenebrosa, la cual es mantenida a lo largo de la historia y la misma que es particularmente adecuada para los temas de la historia -las maquinaciones obscuras de la mente de Montresor y el siniestro crimen de asesinato. Supongamos que la historia hubiese sido escrita "en la mañana" en vez de "al anochecer". Los efectos no habrían sido los mismos de ninguna manera. Solamente "anochecer" da el tono de media-luz que compagina con el contenido del relato.

La segunda frase de la oración también contribuye con un importante elemento de ambiente para la historia- la temporada del carnaval.

La temporada del carnaval, por su misma naturaleza, significa una época en la cual la ley y el orden están suspendidos, en donde toda la gente se entrega al libertinaje y a la indulgencia, en donde todo puede suceder, y uno puede casi ver a la Muerte deambulando por todas partes del mundo, escogiendo sus víctimas al azar, con la embriaguez y el frenesí como sus secuaces. No hay nada de nuevo, ni nada que sea obsolecente, en

este tipo de convulsión en las sociedades humanas. Los griegos llamaban a su período análogo "Bacchanalia" (bacanal), los romanos "Saturnalia" (saturnal), y uno tiene solamente que mirar las cifras de mortalidad de Río de Janeiro y del resto del mundo para darse cuenta de que esta costumbre no se ha apaciguado en su virulencia en nuestro propio tiempo.

Poe califica a la temporada del carnaval como una de "suprema locura". Esto quiere decir que todos en el mundo, es decir la "sociedad" que constituye el antecedente de normalidad para ésta (o cualquier otra) historia está infectada con locura, debido mayormente al alcohol pero también a la tendencia que tiene el frenesí humano de volverse contagioso. Este enloquecimiento general está confirmado por la costumbre claramente prevaleciente en el pueblo en donde la historia tiene lugar de usar disfraces. De la manera en la que "anocheecer" proporciona la "iluminación" para la historia, así mismo "carnaval" proporciona la "temporada" de éste. Supongamos que la historia hubiese tenido lugar en Pascuas en vez de en el carnaval. Una vez más, no habría sido lo mismo de ninguna manera. El carnaval proporciona el estado adecuado de la sociedad humana, en cuyo contexto el crimen puede llevarse a cabo. En contraste con el antecedente de locura general, Montresor es la única persona que está sobria; pero por supuesto que él está loco en otra forma.

El antifaz negro y el sobretodo que Montresor se pone antes de irse para su casa con Fortunato son obviamente significativos para la consumación del crimen. En caso de que alguien les viese a los dos juntos, le iba a ser difícil poder distinguir a Montresor. Nosotros nos podemos imaginar que en los días posteriores al crimen se habría realizado una investigación en busca de Fortunato, y que la gente estaría averiguando si es que alguien había visto a un hombre con un disfraz de payaso: y, en el supuesto caso de que alguno hubiese observado a Fortunato caminando con Montresor, todo lo que aquella persona habría sido capaz de decir sería "Sí, yo vi a un hombre con un disfraz de payaso, que se asemejaba a Fortunato, que caminaba con otro hombre en la calle; pero yo no sé quién era el otro hombre, pues éste llevaba puesto un antifaz negro y un abrigo grueso".

La casa de Montresor está vacía, y desde este momento en adelante en la historia no hay el peligro de que habrá una tercera persona en ésta. La vacuidad de la casa está en armonía con la continuación de la "media-luz", proporcionada ahora no

por el anochecer de afuera sino por las dos antorchas llevadas por Montresor y Fortunato. La larga y sinuosa escalera por la cual ellos descienden simboliza un descenso hacia la tumba, hacia el averno. Las catacumbas, por supuesto, son cavernas subterráneas en donde los muertos son depositados. Ellas proporcionan un escenario perfecto para la perpetración de un asesinato enterrando a alguien vivo.

El siguiente elemento del escenario -las telarañas blancas de nitrato de potasio sobre las paredes- es evidentemente simbólico. El uso que Poe hace de la palabra "telaraña" es claramente intencional, puesto que una araña teje una tela para atrapar una mosca y Montesor ha preparado una trampa para Fortunato. Fortunato es la mosca.

La extensión de las catacumbas de Montresor nos trae a la memoria un laberinto, y mientras más penetran los dos hombres en éste más seguros estamos de que Fortunato nunca saldrá de allí con vida. El tono del medio ambiente se torna similarmente más sombrío y más opresivo. Primero, el nitrato de potasio aumenta; gotas de humedad se escurren entre los huesos. Los dos hombres están debajo del cauce del río. Qué lejos que está ahora Fortunato de las escenas de alborozo y regocijo en las cuales él estuvo participando en el mundo de arriba! Luego, a medida que ellos penetran mucho más profundamente y más hacia el interior de las catacumbas, la media luz proporcionada por sus antorchas es reducida aún más por la falta de oxígeno en el aire, con el resultado de que los objetos se vuelven escasamente visibles. Si es que nosotros consideramos que los elementos de la escena son huesos de humanos, bóvedas pequeñas y paredes con goteras, el panorama toma un aspecto verdaderamente Dantesco.

Por último llegamos al nicho final, el "nicho" en donde supuestamente yace el Amontillado. Observe cuán perfectas son sus dimensiones para la comisión del crimen -cuatro pies de profundidad, tres de ancho y seis o siete de altura. Es un ataúd puesto de pie! Además éste es virtualmente indestructible puesto que sus dos lados están formados por las enormes columnas que sostenían el techo de las catacumbas y su extremidad es una pared de granito sólido.

La última escena de la historia es la cripta reconstruida, con la pared de esqueletos re-erectos junto a su cuarto lado. Quién iba a imaginarse que aquella pared de huesos podría ocultar a un ser humano en su interior? Los huesos forman una mortaja ade-

cuada para un ataúd puesto de pie.

B. CARACTERIZACION.

El hecho de que esta historia esté escrita en la primera persona invita al lector a identificarse con el narrador, de la forma en la que uno lo hace, por ejemplo, en el caso de una historia como "Robinson Crusoe". Pero esta identificación nunca sucede. Muy pronto en la historia el lector se da cuenta de que el "yo" que la narra es una persona anormal, y a la vez que esta concepción aumenta uno se siente más y más compadecido por la desafortunada víctima, Fortunato, aunque el lector nunca llegue a identificarse con él tampoco.

La primera oración muestra al narrador como a una persona paciente, la cual, sin embargo, ha sido molestada más allá de sus límites :

"Los miles de daños que Fortunato me había causado los había yo soportado lo máximo que pude; pero cuando él se arriesgó a insultarme, yo juré vengarme".

Algunas deducciones pueden colegirse de esta oración: primero, que el narrador considera al insulto peor que a una injuria, lo cual quiere decir que él es una persona muy orgullosa en términos de su carácter, identidad, reputación, posición social, etc. Esto de por sí lo coloca a él en una categoría aparte, puesto que la mayoría de la gente considera a la injuria, la cual es material, peor que el insulto, el cual es inmaterial.

Existe en inglés el refrán "adding insult to injury" (añadiendo insulto a la injuria), lo cual significa no sólo agravar materialmente a una persona sino añadir insulto sobre el daño, a la manera en la que está la crema sobre una torta. Pero la implicación básica es que la injuria es el daño principal, y que el insulto es algo extra -un factor de coronamiento.

Para Montresor es todo lo opuesto; el insulto es peor que la injuria, lo que muestra que él es muy sensitivo con respecto a su orgullo personal.

La segunda oración es un toque maestro de caracterización. Esta nos presenta al imaginario tercer personaje, "Usted", significando, naturalmente, "usted, el lector". Montresor dice "usted, que bien conoce la naturaleza de mi alma. . ."

Obviamente, éste es un neto absurdo. Nosotros, los lectores de la historia, no le conocemos a Montresor de ninguna manera, mucho menos "la naturaleza de su alma". Pero la oración tiene un propósito definido y Poe sabía lo que hacía cuando la introdujo. Esta frase está clasificada en términos psicológicos como una "proyección", la cual ocurre cuando una persona atribuye a otra persona sentimientos o pensamientos que son propiamente suyos. Un típico ejemplo es "tú me acusas", cuando lo que él que habla realmente quiere decir es "me acuso a mí mismo", lo cual es la base psicológica de la historia "The Tell-tale Heart" (El Corazón Delator).

En general, una proyección indica una tendencia neurótica de parte del proyector, y mientras más apartada de la realidad esté la proyección mucho más neurótico aparecerá el proyector a los ojos del receptor (oyente) de ésta. Así, si alguien se aparece y le dice a usted "Por qué trataste de matarme anoche?" cuando ésto es totalmente falso, el efecto inmediato de esta aseveración será ponerse en guardia contra esa persona, debido a que instintivamente usted se dará cuenta de que él no está del todo mentalmente equilibrado.

Igualmente, cuando, en esta segunda oración, Montresor proyecta su personalidad hacia el lector aleja a éste en vez de conducirlo hacia una mayor familiaridad con él. "Nosotros", los lectores, instintivamente nos damos cuenta de que el "yo" que está narrando la historia es neurótico, ya que él no tiene ningún motivo para hablarnos directamente y tratar de llevarnos hacia su confidencia. Ni siquiera lo conocemos. A partir de ésto nosotros sospechamos que el narrador está loco, y por consiguiente se vuelve imposible que podamos identificarnos con él. Nosotros nos volvemos neutrales, en la medida en que nos vemos tentados a poner nuestras simpatías en cualesquiera de los personajes. Esta neutralidad fue establecida tentativamente en el caso de Fortunato en la primera oración, en donde se nos narra que Fortunato había causado "miles de daños" al narrador. Esto necesariamente nos da la impresión de que Fortunato es una persona agresiva- quizás aún un rufián. Por lo tanto, no podemos simpatizar con él. Luego en la segunda oración el narrador se muestra a sí mismo como una persona neurótica, lo que ocasiona que nuestras simpatías por él también se desvanezcan. El resultado es que nosotros, los lectores, nos convertimos en meros observadores de la acción de la historia antes que en participantes de ella. Y ésta era claramente la intención de Poe.

La neutralización de nuestras simpatías, no obstante, no quie-

re decir que no podamos involucrarnos en la historia por medio de nuestros sentimientos, tales como repulsión, admiración, lástima y pavor; y es ésto precisamente lo que empieza a suceder en el segundo párrafo, en donde nos damos cuenta de lo tremendamente hipócrita que es Montresor y también de que su locura aparece en sí misma no como una neurosis sino como una psicosis totalmente avanzada. El narrador dice que él todavía mantenía una sonrisa delante de la cara de Fortunato aún después de que había decidido matarlo, y que el sólo pensamiento del asesinato era tan agradable para él que no le era difícil poder sonreír a su enemigo. El significado del párrafo es hacernos comprender que la destrucción de Fortunato ha llegado a convertirse en una obsesión psicopática para Montresor.

En el cuarto párrafo volvemos a considerar a Fortunato y el resultado, una vez más, no es lo que podríamos llamar halagüeño. Nos damos cuenta de que él es un hombre de una posición social considerable y de una decisión firme ("... era una persona digna de respeto y que aún inspiraba temor..."). Sin embargo, él es un charlatán en ciertos asuntos (pintura y joyas), lo que ocasiona que sea excluido de ocupar una posición heroica en esta narración, y además, él tiene un concepto exagerado de su categoría como catador de vinos (su "punto débil"). Montresor, podemos notarlo también se auto-considera como un experto en vinos, al menos en los provenientes de Italia.

Este cuarto párrafo, a propósito, hace una distinción entre los personajes Montresor y Fortunato que nos recuerda los elementos del escenario, distinción que, para cada uno de los dos protagonistas, entra en su caracterización general. El autor evidentemente le otorga a él algunas cualidades típicamente "italianas", tales como "cordialidad" (que está acrecentada por el alcohol), "candor", una propensión para olvidar daños anteriores ya sea infligidos o recibidos, amor por las fiestas, los disfraces, etc., curiosidad (por probar el Amontillado, mirar las bodegas de Montresor, conocer el emblema de Montresor, etc.) y celos de Luchesi, ante la posibilidad de que éste sea un mejor catador de vinos que él. Igualmente, cuando más tarde descubrimos que el nombre del narrador es Montresor, y que por consiguiente él es probablemente francés, podemos entonces encontrar algunos aspectos de su persona que usualmente se identifican con los franceses por regla general: inteligencia, sagacidad, cordura, diligencia, cortesía, habilidad en el uso de la adulación, orgullo personal, sensibilidad y, más que nada, implacabilidad. En general, la diferencia de nacionalidad entre los dos hombres nos ayuda a comprender la gran disparidad de personalidad entre ellos,

conforme a la manera en la que Poe los retrata.

Una de las características relevantes de Montresor es su consumada destreza como actor. El se constituye en un perfecto hipócrita y adulator a lo largo del curso de la historia. Toda su cortesía y toda su auto-degradación servil son por supuesto falsas (interiormente, él es cuando menos tan orgulloso como Fortunato), pero él tiene la habilidad de representación y la inteligencia para saber escoger el momento oportuno para convertir a Fortunato en víctima de su engaño. Podemos ver como él se lanza a su ruta de pseudo-adulación desde el mismo comienzo, cuando se encuentra con Fortunato en la calle: "Mi querido Fortunato. . . ." seguido de "Qué bien que se te ve hoy!"

Esto es cortesía, y un poquito de adulación. Pero él arroja su principal línea de ataque casi inmediatamente -una apelación al sentimiento ostentoso de sabiduría:

".....y fui tan inocente que pagué un buen precio por el Amontillado sin haberte consultado sobre el asunto".

Aquí, de un sencillo golpe, Montresor establece que el paladar de Fortunato es el único lo suficientemente refinado como para poder identificar al Amontillado sin la más mínima posibilidad de error, a la vez que coloca a su propio paladar en un nivel muy inferior. Uno puede casi ver como el pecho de Fortunato se hincha por el orgullo. La trampa está ya semi-completada.

La segunda mitad de la trampa consiste en una excitación muy sutil de los celos de Fortunato mediante la alusión a uno de sus rivales como catador de vinos, Luchesi: "Si alguien tiene un discernimiento crítico, ése es él".

Fortunato, naturalmente, rechaza vehementemente la idea de que Luchesi sea un buen catador de vinos. Montresor continúa con su adulación indirecta:

"Y todavía algunos tontos creerán que su paladar es un contrincante para el tuyo".

La frase anterior implica que solamente los ingenuos podrían imaginarse que el paladar de Luchesi podía competir con el de Fortunato. Montresor también tiene cuidado de no mencionar cualquier cosa que sea su propia opinión, como si ésta no tuviese un valor contingible al lado de esos dos grandes conocedores

como eran Luchesi y Fortunato. En realidad, Montresor probablemente se considera él mismo como un competidor para cualesquiera de los otros dos; pero no sería conveniente para sus planes insinuarle ésto a Fortunato. Su táctica es la de excitar el orgullo de su víctima y aventar sus celos por Luchesi. Los falsos acomodimiento y servilismo de Montresor se pueden ver a lo largo de la historia. El finge estar preocupado por el resfrío de Fortunato y por la humedad de las bodegas. El le trata con la más grande cortesía:

"...le llevé a través de una serie de cuartos. . . Bajé una larga y sinuosa escalera, aconsejándole que sea cuidadoso al seguirme".

Una vez que llegan a las catacumbas Montresor insiste en regresar, valiéndose de la idea de peligro para la salud de Fortunato al tiempo que soltaba una adulación muy oportuna:

"Eres rico, respetado, admirado, querido; eres feliz, como lo fui yo una vez. Si no regresamos pronto, te van a echar de menos. En mi caso, no hay problema. Regresaremos; te pondrás enfermo y yo no quiero ser el responsable de ésto. Además, está Luchesi. . .".

La referencia a Luchesi tiene su efecto deseado y estimula a que Fortunato siga adelante.

Con las palabras "Eres feliz, como lo fui yo una vez. . ." podemos vislumbrar la gravedad del daño que Montresor ha recibido de Fortunato. Debemos entender que si Montresor hubiese completado la oración él habría dicho "Eres feliz, como lo fui yo una vez antes de que me insultes". Naturalmente, él no menciona ésto, por temor a que Fortunato se ponga en guardia; pero la inferencia está allí, y ésta comunica al lector la gravedad letal que tiene el asunto en la mente del narrador, y además el odio y obsesión saturantes por la venganza que llenan esa mente. Montresor está insinuando indirectamente que desde que ocurrió el insulto su vida ha sido una de tortura y miseria, y que continuará así hasta que el daño sea reparado.

Montresor tiene la precaución de emborrachar a Fortunato durante el recorrido hacia las profundidades de las bodegas. El aún participa bebiendo un poquito de vino, de modo que quizás así pueda disfrutar con mayor satisfacción del espectáculo venidero (su venganza):

"Mi propia imaginación se volvió afectuosa con el Medoc".

Una vez caído en la trampa, una vez que Montresor ha engrillado a Fortunato a las paredes y lo tiene en su poder, él continúa con su cortesía servil; pero ahora hay un tono de un manifiesto sarcasmo en ésta:

"Una vez más permíteme suplicarte que regreses. No? Entonces sin duda debo dejarte. Sin embargo, debo primero brindarte todas las pequeñas atenciones que están a mi alcance".

Después de que la primera fila de mampostería ha sido colocada a través de la entrada del nicho, Fortunato comienza a darse cuenta de lo que está sucediendo y su borrachera desaparece rápidamente. En este momento las simpatías del lector se ponen de hecho sobre el pobre Fortunato. Montresor asoma como una persona completamente loca, como un monstruo: se vuelve evidente que no hay la más mínima posibilidad de que se aplaque su espíritu. Fortunato está sentenciado a muerte, y esto ocasiona que tengamos compasión de él. Es demasiado tarde, sin embargo, para que él se convierta en un héroe para nosotros, o quizás aún en un mártir. El ha sido un borracho tonto. Nosotros nos transformamos en observadores de los hechos, como si estuviésemos mirando cómo una araña mata a una mosca. Cuando nosotros vemos a una mosca en las garras de una araña enseguida sentimos lástima por la mosca, pues sabemos que ésta va a morir. Pero si la araña fallase en atrapar a una mosca nosotros probablemente vamos a sentir lástima por la araña pues sabemos que ésta va a morir, de hambre. De cualquier forma, nosotros nos quedamos con el sentimiento de que "así es la vida. Así es como tiene que ser"; así pues sucede en esta historia.

La última parte de la historia nos revela la naturaleza sádica del alma de Montresor, a la cual la podríamos también identificar como un rasgo "francés", y la progresiva desintegración de Fortunato como persona. Primero, como es natural, Fortunato recurre al delirio y al esfuerzo desesperado, tratando de librarse rompiendo las cadenas. Esto es inútil, por supuesto, y brinda gran satisfacción a Montresor, el cual está ahora llevando a cabo en su plenitud la segunda de sus condiciones para una venganza perfecta -que la víctima debe conocer que es una fría y premeditada venganza la que le está matando, no un desafortunado accidente o un capricho transitorio.

Después de que las vibraciones de las cadenas menguan, Montresor reanuda su faena y construye la pared hasta el nivel de su

pecho. Luego le entra la curiosidad por conocer el estado de Fortunato hasta ese momento, así que introduce su antorcha dentro del nicho. Fortunato se vuelve histérico y empieza a gritar. Esto es también muy satisfaciente para Montresor, una vez que él recuerda que los dos se encuentran en las profundidades de las catacumbas de granito sólido y debajo del río. Los alaridos nunca iban a ser escuchados. Después, en una especie de psicología de reversión, él decide gritar aún más alto que su víctima, para mostrarle lo inútil que le resultaba gritar. Esta artimaña da resultado, pues origina que Fortunato se queda callado; pero él está ahora al borde de la locura y cuando más tarde habla nos damos cuenta de que ha perdido el juicio:

"Ja, ja, ja! -ji, ji! . . . un muy buen chiste de verdad, una broma excelente. Tendremos muchas y fuertes risas cuando regresemos a la mansión . . . ji, ji, ji! . . . cuando nos sentemos a tomar unas copas de vino . . . ji, ji, ji!".
Pobre Fortunato!

C. ARGUMENTO

El argumento de esta historia es completamente simple, si tomamos en cuenta que toda la acción tiene lugar en unas pocas horas (sin considerar el tiempo anterior al comienzo de la historia sino desde después del insulto, durante el cual Montresor llegó a aborrecer a Fortunato y planeó su venganza, un período de tiempo cuya duración la desconocemos, y también descontando los 50 años transcurridos desde que se cometió el crimen). Desde el momento en que Montresor encuentra a su víctima en la calle hasta el instante en que la pared es concluida y su venganza consumada, los hechos transcurren muy rápidamente.

Durante estas pocas horas nosotros podemos ver que la trama se desarrolla en algunas escenas distintas:

1. Encuentra a Fortunato en la calle . . . solo.
2. Atrae a Fortunato hacia las profundidades de las catacumbas de los Montresor, para probar el Amontillado.
3. Hace funcionar la trampa.
4. Amuralla el nicho.

El primer paso, el de encontrar a Fortunato solo, es obviamente algo casual. Montresor tuvo suerte. Es por eso que él dice "Yo estaba tan complacido de verle que pensé que nunca iba

a terminar de estrujar su mano”.

Nos podemos imaginar que en cuanto a Montresor el encuentro no fue de ningún modo algo casual. Probablemente él había pasado en la calle horas caminando de arriba abajo, con la esperanza de tener la buena suerte de encontrar a Fortunato. Sea como fuere, una vez que el encuentro ha ocurrido entramos inmediatamente en el segundo escenario de la confabulación, en donde Montresor debe utilizar toda su sagacidad para atraer a Fortunato hacia las catacumbas de los Montresor. Esto lo consigue con mucha destreza y prontamente.

Este estado de cosas, con todas sus ironías e hipocresías, dura hasta cuando Fortunato queda atolondrado junto a la extremidad del nicho. Unos pocos aspectos valen la pena ser mencionados, para demostrar que la venganza de Montresor fue premeditada. Primero, mediante el uso de la psicología de reversión, él hizo arreglos para que todos sus sirvientes estén ausentes de la casa, para guardarse de la posibilidad de que haya algún testigo. Luego, el episodio de la paleta de albañilería, aunque ésta no sea enteramente necesaria para el argumento, nos muestra que Montresor había llevado con él una paleta de albañilería aquel día (y quizás otros días también; tal vez durante la temporada del carnaval de años anteriores; quizás siempre) por si acaso tuviese la suerte de hallar a su víctima y así poder llevar a cabo su plan. Finalmente, la cantidad de piedras de construcción y de mezcla listas para ser usadas nos indica que Montresor deseaba revelar su trampa ése día. El tenía todo preparado.

La siguiente fase del argumento, la revelación de la trampa, se cumple naturalmente en un instante, al tiempo que Fortunato está demasiado aturdido como para resistir. Para la persona que está leyendo “El Barril de Amontillado” por primera vez, esta parte de la historia le resultará bastante estremecedora. De hecho, que el lector espera que el asesinato se lleve a efecto de alguna manera, desde el mismo instante en que los dos hombres entran a las catacumbas juntos; pero él también espera una forma de asesinato más natural y vulgar; Montresor pudo apuñalar a Fortunato, o golpearlo en la cabeza con un garrote, o simplemente dejarle solo en la obscuridad para que deambule por el laberinto de las catacumbas y finalmente perezca de hambre. Pero con la frase corta “Un momento más y yo le habría de engrillar a la pared de granito” el lector puede darse cuenta, repentinamente, de todo el diabólico plan urdido por Montresor, y una vez

más él queda anonadado por la profundidad del odio psicopático de Montresor y por la ingeniosidad diabólica puesta en juego para el cumplimiento de su venganza. Solamente un lector poco común podría esperar que algo así acontezca -que Montresor llevaría a cabo su venganza enterrando a su víctima con vida; pero después de todo ésta es la forma perfecta de cumplir con la segunda de las condiciones del narrador para una venganza completa-que la víctima sienta la dimensión cabal de la malicia del vengador.

Una vez que Montresor ha engrillado a Fortunato a la pared él sabe que no hay escapatoria para su víctima y que la venganza será consumada. Esta es una idea muy placentera, y esta última escena de la acción se vuelve como el juego del gato y el ratón, en donde el narrador observa con alegría la progresiva disolución de la personalidad de Fortunato. Nosotros podemos sub-dividir esta parte del argumento en diferentes etapas:

1. El sarcasmo de Montresor ("Una vez más permíteme suplicarte que regreses".) -Fortunato todavía no se percata de lo que está sucediendo.
2. La primera hilera está colocada -Fortunato se da cuenta de lo que está sucediendo -su borrachera desaparece.
3. Fortunato lanza un lloriqueante grito cuando se da cuenta de que su situación es de desesperanza total.
4. Hay un largo silencio, al tiempo que la segunda, tercera y cuarta filas son colocadas. Fortunato está tratando de convencerse a sí mismo de que esto no está en verdad sucediendo, o de que se trata solamente de un monstruoso chiste y que Montresor le va a desatar, luego de haberle dado un buen susto.
5. Fortunato se pone frenético -sacude las cadenas. Montresor disfruta de esto hasta las cachas.
6. Fortunato se da cuenta de la inutilidad de su frenesí -se queda callado. Montresor coloca la quinta, sexta y séptima filas.
7. Fortunato se vuelve histérico -grita. Montresor, luego de un momento de duda, se da cuenta de que es imposible que alguien pueda escucharlo.

8. Montresor grita aún más alto que Fortunato. El también está histérico, pero la fuente de su histeria no es el miedo, sino el odio. Es como que si gritando él estuviese aliviando a su alma de la carga de malicia que pesa sobre ésta. El consigue compensación por todas las noches febriles y de insomnio que pasó moviéndose y dando vueltas en su cama, con sus pensamientos obsesionados en una sólo idea -venganza.
9. Fortunato está aterrorizado por la vehemencia de los gritos de Montresor y comprende que su gritería es inútil. Se queda callado. Montresor culmina la octava, novena y décima filas.
10. Fortunato se vuelve loco -se ríe con una voz triste. El presume que se trata de una broma. Montresor tiene a la última piedra semi-colocada en su posición final.
11. Fortunato, a pesar de su estado de demencia, se da cuenta de que los escasos últimos segundos están muriéndose antes de que Montresor selle la tumba. El lanza una desesperada súplica -"Por el amor de Dios, Montresor!" Montresor responde con las mismas palabras - "Si, por el amor de Dios".
12. Montresor llama desde afuera a Fortunato dos veces, más no recibe contestación. Deja caer una antorcha encendida dentro del nicho. Los cascabeles de la gorra de Fortunato resuenan. Montresor termina el muro de la tumba y vuelve a levantar la fachada de huesos junto a éste.

Después de que en la penúltima oración nos damos cuenta de que han transcurrido 50 años desde la comisión del crimen, comprendemos que Montresor no ha sido descubierto y que de esta manera ha hecho que se cumpla la primera de sus condiciones para una venganza completa -que el vengador no sea castigado.

Un punto secundario del argumento y que resulta verdaderamente enigmático está incluido en la segunda oración del último párrafo, en donde el narrador dice "Introduje una tea por la abertura que todavía quedaba y la dejé caer en el interior". Por qué hizo él eso? . Fue éste un acto motivado por algún impulso medio oculto y de último minuto hacia una conmiseración? Quizás Montresor pensó, ahora que su venganza estaba completada, que sería un acto de filantropía dejar a su arruinado amigo con una pequeña luz como una energía reemplazante de su propia presencia, la cual, dentro de poco iba a ser retirada. Si nosotros consideramos el líquido efecto de la inclusión de la antorcha en el se-

pulcro, sin embargo, comprendemos que ésta va a acortar el breve lapso de vida que le queda a Fortunato, pues la antorcha agotará una parte del oxígeno disponible en el nicho. Esto quiere decir que la antorcha acelera la muerte de Fortunato, y que también los dos "morirán juntos" cuando el abastecimiento de oxígeno sea agotado. Es éste, luego, un acto de compasión, o uno de crueldad adicional? Obviamente que es imposible poder contestar a esta pregunta. Nunca podremos estar seguros de cuáles fueron los motivos del narrador. Resulta fácil inclinarse, no obstante, a la creencia de que su inexplicable acción es el fruto de algún impulso solapado hacia la piedad.

IRONIA

Aparte de los elementos del escenario, caracterización y argumento de esta historia, hay otro rasgo que atrae nuestra atención debido a que es altamente penetrante: se trata de la técnica de ironía, a la cual Poe parece haberse fijado la meta de desarrollarla al máximo en este caso.

El significado de la palabra original "ironía" en griego era "ignorancia fingida", y la palabra puede utilizarse en inglés en un sentido más amplio con el significado "encubrimiento", aunque ésta no es su aplicación general. En términos de la crítica literaria nosotros usamos la palabra en su sentido más estricto en el contexto de las representaciones dramáticas, en donde ésta significa "la incongruencia entre la conciencia del espectador y la ignorancia de los actores del significado y resultado de sus acciones". Un ejemplo clásico de esta clase de incongruencia es el drama de Sófocles "Edipo Rey", en donde el héroe, Edipo, no sabe el verdadero estado de su situación (asesino de su padre, esposo de su madre), en cambio la audiencia sí lo sabe.

La ironía no está restringida al drama, empero; ésta puede ser usada en otras formas de literatura, como es evidente en un libro como *Don Quijote*. En su uso literario general se la ha definido como "la presencia de restricciones o aún de reversiones del significado, las cuales, por medio del reconocimiento de disparidades, nos guían a una comprensión cabal". Un ejemplo de este uso de ironía se da cuando John Bunyan escribe, en relación al juicio de Faithful en el pueblo de Vanity Fair (Feria de la Vanidad), los cuales son parte de "The Pilgrim's Progress" (La Romería del Peregrino):

"Yo veo claramente", dijo el señor Cegatón.

Finalmente tenemos el uso de "ironía" como una palabra casera, siendo éste el uso más general en su aplicación y significa "incongruencia entre lo que se espera y lo que realmente ocurre". Así, por ejemplo, si nosotros escuchásemos que durante una gran convención internacional de médicos cardiólogos, convocada para comparar las investigaciones y para tratar de los últimos avances en la lucha contra las enfermedades del corazón, que el orador del discurso de apertura de la convención sufrió un ataque al corazón en la mitad de su alocución y que cayó al suelo muerto delante de los ojos de su horrorizada audiencia, nosotros diríamos "qué irónico!" Un adagio popular que sintetiza esta idea de ironía es "las famosas últimas palabras!", las cuales nosotros las usamos para describir una situación en la cual algo inesperado le sucede a una persona en el momento mismo en que dicha persona está diciendo que tal cosa no le pasará. Un buen ejemplo de "las famosas últimas palabras" se presenta en la siguiente caricatura:

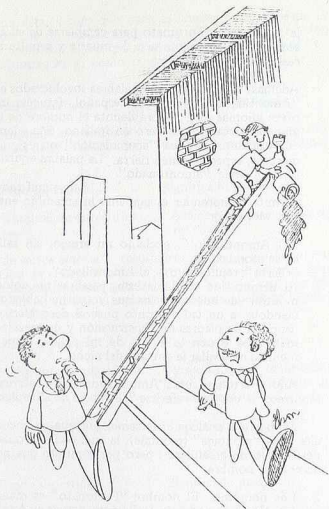
Antes de que terminemos de definir ironía deberíamos hacer una distinción entre ésta y sarcasmo. Las dos palabras son a menudo confundidas.

El significado original de sarcasmo era "lacerar la carne", y, por añadidura, "morderse los labios de rabia". Esto nos muestra su orientación emocional: es una expresión disfrazada de odio, rencor o disgusto. Es una "ironía maliciosa"; nos deja un poco de duda sobre su procedencia, la cual es alguna frustración bien incrustada dentro del que habla. La ironía, por otro lado, es más neutral. Su base es filosófica, no es nunca psicopática.

Esto nos trae a la memoria otra vez la habilidad de Montresor como actor. A pesar de su demencia, él nunca va muy lejos en el empleo del sarcasmo en las acotaciones irónicas que él hace al tiempo que la trampa está siendo preparada. Si él hubiese fallado a este respecto, si él hubiese permitido que una verdaderamente sarcástica expresión se deslizase de su lengua durante los instantes previos al encadenamiento de Fortunato a la roca, entonces Fortunato habría detectado la malicia escondida detrás de ésta; él habría sido puesto en guardia. El argumento habría fallado.

Consideremos ahora la extraordinaria selección de ironías que se nos presenta en "El Barril de Amontillado".

1. El título. El nombre mismo de la historia es irónico. "El Barril de Amontillado" nunca existió. El asunto que atrajo



QUE YO SOY SUPERTICIOSO.....???

la atención de Fortunato para cambiarse de su ambiente de seguridad y regocijo a uno de muerte y sepultura nunca fue real.

Además, hay un juego de palabras involucrados en el nombre "Amontillado". En inglés, español, francés italiano y en otros idiomas esta palabra denota el nombre de una clase de vino bien conocido. Pero en italiano, ésta además significa "monticulum", o sea "acumulación" o "amontonamiento" de cosas, especialmente tierra. La palabra equivalente en español sería "amontonado".

Este significado doble nos permite comprender el siguiente intercambio entre Fortunato y Montresor:

"El Amontillado!", exclamó mi amigo, sin salirse todavía de su asombro.

"Cierto", repliqué yo: "el Amontillado".

Al tiempo que yo decía estas palabras me coloqué entre el montón de huesos de los que yo ya he hablado antes. Haciéndoles a un lado, pronto puse al descubierto una buena cantidad de piedras de construcción y de mezcla. Con estos materiales y con la ayuda de mi paleta, empecé vigorosamente a amurallar la entrada del nicho.

Aquí Fortunato usa "Amontillado" para referirse al vino, y Montresor la usa para referirse "al trabajo de albañilería".

La palabra análoga más semejante que se encuentra en inglés sería "montage" (montaje), la cual sería apropiada respecto del trabajo de albañilería; pero por supuesto que no hay un vino con ese nombre.

2. Los nombres. El nombre "Fortunato" es manifiestamente irónico. Nosotros podemos fácilmente pensar en éste como en un nombre típicamente italiano. Pero éste además significa "dichoso", "afortunado"; y cuán afortunado es el pobre Fortunato? Nadie podía ser más desafortunado que él, en la época en la que la historia se concluye.

El nombre del narrador es también irónico -Montresor. Se podría pensar de éste como un típico apellido francés, pero este nombre tiene también un significado. Este significa "mi tesoro".Cuál es el tesoro de Montresor? La respuesta es obvia -su venganza. Para él la idea de su venganza -la planificación de ésta, la

ejecución de ésta, y más que nada la consumación de ésta es más preciosa que un baúl lleno de oro y diamantes. En adición podríamos decir que el cuerpo muerto de Fortunato es el "tesoro" de Montresor; y, como cualquier buen pirata, él lo entierra.

3. Significado superficial

"Yo continué. . . manteniendo una sonrisa delante de su cara".

Significado profundo

"mi sonrisa tenía como motivo la idea de su inmola-ción".

4. Significado superficial

"Accidentalmente encontré a mi amigo".

Significado profundo

"Accidentalmente encontré a mi enemigo".

5. "traje de varios colores": resulta irónico que la vestimenta de defunción de Fortunato iba a ser un disfraz de payaso. Esta incongruencia continúa a lo largo de la historia, cada vez que el narrador menciona el retintín de los cascabeles en la gorra cónica de Fortunato.

6. Significado superficial

"yo estaba tan complacido de verle".

Significado profundo

"yo estaba tan complacido por la oportunidad que tenía de matarlo".

7. Significado superficial

"Mi querido Fortunato. . ."

Significado profundo.

"Mi odiado Fortunato, . . ."

8. Significado superficial

"A buena hora que te encuentro. . ." (ahora tengo alguien que pueda probar mi Amontillado)

Significado profundo.

"A buena hora que te encuentro. . ." (ahora te puedo matar)

9. Significado superficial

"Y fui tan inocente. . ."

Significado profundo

"Yo no soy inocente. . . soy más listo que tú".

10. Significado superficial

Significado profundo

"Mi amigo, no. . ." (2 veces)

"Mi enemigo, sí. . ."
(vamos a mis bodegas).

11. Significado superficial

Significado profundo

"Tuve que consentir que me lleve presurosamente a mi mansión . . ."

"Internamente me regocijaba mientras él se apresuraba hacia su propia muerte".

12. Significado superficial

Significado profundo

"Y. . . les había dado órdenes explícitas de no moverse de la casa".

"Estas órdenes eran suficientes. . . para asegurar su inmediata desaparición".

13. Significado superficial

Significado profundo

"... le llevé a través de una serie de cuartos".

"Le atraje hacia su muerte".

14. Significado superficial

Significado profundo

"... Aconsejándole que sea cuidadoso. . ."

"... incitándole a que sea descuidado . . ."

15. Cuando los dos hombres alcanzan las catacumbas tenemos la segunda mención del retintín de los cascabeles, para recordarnos la apariencia irónica de Fortunato y de su condición irónica (inseguro en su marcha, pero caminando con firmeza hacia su muerte).

16. Significado superficial

Significado profundo

"Está más adelante. . ."

"Solamente la muerte te espera allí en el nicho".

17. Significado superficial

Significado profundo

"mi pobre amigo. . ."

"mi archi-enemigo. . ."

18. El incidente de la tos de Fortunato, además, la cual es completamente real, es sin embargo irónico. Fortunato, quien tiene un "fuerte resfrío", es la persona que debe regresar, co-

mo Montresor una y otra vez le recuerda a él; mientras que Montresor no está resfriado y no tiene que regresar por consideración a su salud: es más bien Fortunato el que insiste en continuar, movido por la curiosidad del Amontillado, a la vez que Montresor insiste en regresar, utilizando su "falsa preocupación" por la salud de Fortunato como su argumento. Mientras tanto, al tiempo que Montresor hace referencias estratégicas de Luchesi y Fortunato se pone progresivamente más ebrio, ellos se acercan más y más a la tumba subterránea.

19. Significado superficial

Significado profundo

"Eres feliz, como lo fui yo una vez . . ."

"eres feliz, como lo fui yo una vez antes de que me insultes!"

Nosotros ya hemos considerado a esta frase en relación con nuestro análisis del carácter de Montresor. Esta es una frase mordaz -lo más aproximado al sarcasmo que Montresor pudo haber manifestado. Pero es tan sutil, tan pequeña y tan rápida que escapa de la captación de Fortunato.

20. Significado superficial

Significado profundo

F: "No me moriré por una simple tos".

M: "Cierto -cierto. . ."

Este intercambio es tan irónico que casi no necesita explicación. Montresor quiere realmente decir:

"Cierto -cierto. . . porque te voy a matar!"

La ironía implícita en la frase es tan escueta, tan obvia, que Montresor enseguida realiza un cambio de táctica y usa la "falsa preocupación", la cual ablanda a su víctima y la pone fuera de su guardia:

". . . yo no tenía la intención de alarmarte innecesariamente. . ."

Este acomedimiento se combina hábilmente con todavía otra táctica, aquella de emborrachar a la víctima, en nombre de su buena salud:

"... pero deberías tomar las precauciones que el caso lo amerita. Un trago de éste Medoc nos protegerá de la humedad".

21. Cuando Montresor saca una botella de "una larga hilera de éstas" el lector comienza a concebir a las bodegas de Montresor como enormes. Esta idea ha sido ya inculcada por Poe con el uso que él hace de la palabra "catacumbas", la cual implica algo más grande y mucho más antiguo que una mera "bodega de vino".

Esto es irónico, pues si las bodegas de Fortunato no son más grandes ni más antiguas que las de Montresor, por qué entonces debería Montresor buscar el consejo de Fortunato sobre el sabor de un cierto vino? Obviamente que él tiene al menos la misma autoridad sobre el asunto que su víctima. Pero él desea adular a Fortunato, y a Fortunato le encanta el halago.

22. Los cascabeles retienen otra vez (la tercera vez) en el momento que Fortunato y Montresor se ocupan en una conversación irónica:

Significado superficial

F: "Bebo por los sepultados que descansan alrededor nuestro".

M: "Y yo por tu larga vida".

Significado profundo

"Y yo por tu pronta muerte. Tú eres uno de los sepultados que descansan alrededor nuestro".

23. Significado superficial

"El tomó otra vez mi brazo y seguimos adelante".

Significado profundo

"El cayó profundamente en la trampa".

24. Con la frase "Nemo me impune lacessit" Montresor se acerca al sarcasmo otra vez ("Nadie me ofende con impunidad, como tú lo verás pronto" es lo que él realmente quiere decir). Pero el vino ha surtido efecto, y Fortunato no lo nota. Una vez más sus cascabeles retienen.

25. "... y esta vez me tomé la libertad de asir a Fortunato de uno de sus brazos por encima del codo".

Esta frase es muy simbólica e irónica. Hasta ahora ha sido Fortunato quien ha estado agarrando el brazo de Montresor y apresurándolo a seguir adelante; pero ahora que ellos se acercan al final, a la tumba de Fortunato, es Montresor quien desea establecer un "contacto corporal". Tal vez el pronto epílogo de su venganza le causa mucha emoción, ayudado, claro, por el vino. Pero hay otra razón, una muy práctica, por la cual Montresor agarró a Fortunato en ese preciso momento. Es para que más tarde, cuando llegue el momento de engrillarle a la pared, Fortunato no se conmueva en lo más mínimo por el agarrón de Montresor. El se habrá acostumbrado a que Montresor le tenga de su brazo.

26. Montresor toma a Fortunato del brazo para llevarle de regreso, pero Fortunato, como siempre, desea seguir hacia adelante hasta la trampa. El bebe más vino.

27. Significado superficial

Significado profundo

F: "Tu? Imposible! Un masón?"

M: "Un masón", le contesté.

Un "mason", pero no un miembro de una organización social secreta llamada "los masones". Un hombre que construye paredes - "un albañil".

La paleta que Montresor la exhibe como una "señal" de masonismo deja a Fortunato confundido pero no alarmado. El está muy borracho como para poder sentir alarma, y desea continuar adelante hacia el Amontillado.

28. Significado superficial

Significado profundo

"Y así continuamos nuestro camino en busca del Amontillado".

"Y así continuamos nuestro camino hacia la destrucción de Fortunato".

29. Significado superficial

Significado profundo

"... aquí adentro está el Amontillado. . ."
(vino)

"... éste es el Amontillado.
(montón de tierra).

30. "Una vez más permíteme suplicarte que regreses. No?"

Esta frase es sarcástica. Montresor está atormentando a Fortunato. El sabe muy bien que su víctima no puede regresar y que nunca regresará. Pero él se mofa de Fortunato al insinuar que él está muy porfiado y no quiere regresar (como en verdad lo estaba antes), y que él, Montresor, no tiene otra alternativa que dejarle allí solo. Su malicia es evidente: esto es porque Fortunato está irremediablemente sentenciado y Montresor ya no tiene que fingir.

31. Significado superficial

F: "El Amontillado!" (vino)

Significado profundo

M: "Cierto", repliqué yo: "el Amontillado". (montón de tierra).

32. Significado superficial

F: "Mejor vámonos".
(vámonos a casa).

Significado profundo

M: "Sí, vámonos".
(Yo me iré a casa, y tú te irás al otro mundo).

33. Significado superficial

F: "Por el amor de Dios. . .!"
(Déjame ir)

Significado profundo

M: "Sí. . . por el amor de Dios!" (Yo me voy, pues mi venganza está ahora completada).

34. El retintín de los cascabeles es el último sonido que oímos de Fortunato antes de que él sea cercado para siempre.

35. Significado superficial

"Mi corazón empezó a afligirse -" (A causa de la atrocidad de crimen que yo estaba cometiendo.)

Significado profundo

"Mi corazón empezó a afligirse -a causa de la humedad de las catacumbas".

36. "Que en paz descanse!"

Nadie puede explicar el grado de ironía que llevan estas palabras. Quizás el narrador las dice sinceramente.

"El Barril de Amontillado" con una historia corta

La historia corta, aunque ésta tenga predecesores interesantes, tales como "The Canterbury Tales" (Los Cuentos de Canterbury) de Chaucer y "Decameron" (El Decamerón) de Boccaccio, fue realmente inventada por un americano, Washington Irving (1783 - 1859). Este es el único género literario que los americanos pueden reclamar como suyo propio. Esta forma de literatura es una narrativa en prosa, usualmente entre 3 mil y 10 mil palabras de extensión, concentrándose en algún incidente especial o en algún efecto especial que el autor desea crear y comunicar al lector.

Las primeras historias cortas fueron publicadas en "The Sketch Book" (El Libro de Reseñas), del autor Irving, en 1820. La mayoría de historias de Poe aparecieron alrededor de veinte años más tarde, pero sus historias son muy diferentes a las de Irving, y con Poe la historia corta dio un paso gigante en su desarrollo hacia la definición y forma que posee actualmente, con las que estamos familiarizados a través de los escritos de Faulkner, Hemingway y otros.

La más grande diferencia entre las historias cortas de Irving y las de Poe es el estilo. El estilo de Irving es de tipo clásico, en donde las oraciones son largas y complejas y se usan muchas palabras y construcciones del latín y del griego. Esta clase de escritura es más apropiada para una novela de una extensión larga que para una historia corta. El estilo de Poe, por otro lado, es del tipo moderno, en donde las oraciones son cortas y van al grano, y se utilizan preferentemente palabras de origen anglosajón antes que palabras derivadas de las lenguas clásicas. Este nuevo estilo, en la forma que Poe lo usa, representa un avance revolucionario en la historia de la literatura americana pues abre las puertas a todos los trabajos literarios modernos "en primera persona", en donde el autor no toma el papel de un observador onnisapiente (como sucede con Irving) sino que nos cuenta su historia desde el punto de vista de un observador particular, quien, en la mayoría de las veces, tiene ciertos prejuicios o una especial condición de existencia (por ejemplo, él puede ser un niño o un hombre viejo) o es simplemente un loco rematado. La historia corta moderna, entonces, es en el sentido estricto "un cuento narrado por un idiota".

Estos dos cambios introducidos por Poe en la historia corta -la simplificación en el uso del idioma y la "particularización"

de la narración- hicieron que la historia corta se ajuste a su nuevo vehículo de diseminación, el cual era, y todavía lo es, los medios de comunicación, específicamente las revistas, las que salieron ampliamente a la popularidad precisamente en la época en que Poe estaba escribiendo. Un desarrollo cultural concomitante fue el establecimiento de la educación masiva, la cual, a la vez que desarrollaba la habilidad para la lectura entre las clases bajas, también diluía el clasicismo de la educación en general. Hoy en día apenas alguno estudia el latín y el griego, y solamente un uso restringido de las palabras o construcciones de estas lenguas es tolerado por los paladares del público lector general.

Un indicador de la diferencia entre los acercamientos a la historia corta de Poe y de Irving es la disparidad en la duración de sus cuentos. Las dos historias más famosos de Irving son "Rip Van Winkle" y "The Legend of Sleepy Hollow" (La Leyenda del Valle Encantado). La primera de éstas tiene aproximadamente 6.200 palabras y la segunda 11.750. "El Barril de Amontillado", por otra parte, tiene solamente alrededor de 2.220, mientras que "El Corazón Delator" tiene escasamente alrededor de 1.700. Pero en términos del contenido, en la complejidad del argumento, las historias de Irving no son "más grandes" que las de Poe. Sería fácil resumir cualesquiera de las cuatro historias en 50 o 100 palabras. Esto nos muestra que Irving usa comparativamente más palabras para contar una simple historia. El es bien "hablador", como lo podríamos esperar de alguien que usa un estilo clásico de escritura. Sólo por hacer una comparación, a propósito, vale la pena notar que una historia corta típica de Ernest Hemingway, como "The Killers" (Los Asesinos), tiene alrededor de 2.000 palabras.

Algunos críticos literarios han hecho ciertas generalizaciones acerca de las técnicas involucradas en la escritura de una historia corta, especialmente comparadas con la novela larga. A una de éstas nosotros ya la hemos considerado -que las palabras y oraciones simples son más adecuadas para las historias cortas, mientras que un formato más clásico se acomoda un poco mejor a la novela larga.

Una buena historia corta debería también estar marcando el paso uniformemente y a ritmo acelerado. Por "marcando el paso uniformemente" nosotros queremos decir que ésta debe tener un ritmo general como una historia corta, y que no debe avanzar a tontas y a locas, con algunas partes moviéndose más lentamente que otras. Las novelas largas, las cuales comprometen el interés del lector en varios niveles, pueden permitirse

una demora en ciertas partes y pasarse largos pasajes en descripciones del escenario o de la caracterización, sin ningún tipo de acción. El interés del lector será prolongado por su profundo interés en la historia como un todo.

La historia corta, que tiene pocas palabras a su disposición, no puede ser muy exuberante en sus movimientos. Cada palabra vale mucho. Puesto que el tiempo ocupado por el lector para leer la historia es muy corto su interés debe ser capturado desde el comienzo mismo y mantenido constante a lo largo del cuento. Esto significa que un balance perfecto debe ser establecido y mantenido entre los elementos del escenario, caracterización y acción. Si el autor gasta demasiadas palabras en uno de estos componentes, a expensas de los otros, los riesgos son de que la atención del lector se desviará a cualquier otra cosa antes de que la historia haya terminado.

"El movimiento" es tan importante para la historia corta como lo es un paso uniforme. La historia no puede volverse muy interiorizada. Si se trata de una historia de aventura o de suspense o de algún otro tipo de acción, luego los acontecimientos deben moverse rápidamente y llegar a un clímax sin perder tiempo. Si es una historia de "efecto", tal como una descripción del encuentro con una persona rara en un bus, entonces el "movimiento" debe ser de la extensión y rapidez de las observaciones hechas. Esto es especialmente efectivo en el estilo de escritura "personalizado" que prevalece en la historia corta moderna. En este tipo de historia ningún elemento del escenario o episodio de la acción es demasiado insignificante como para ser incluido en la escena general, sino que estos elementos tienen que ser escogidos y acomodados en orden de importancia, con una variedad y un ritmo de secuencia que agraden al lector. Para lograr esto, naturalmente, se requiere de un gran talento.

Otro ingrediente intrigante de una historia corta exitosa es su primera oración. Universalmente se está de acuerdo en que la primera oración es mucho más importante, con relación al conjunto, en una historia corta que en una novela. Esta debe convertirse en un "imán" de atracción. Si es que ésta no "atrapa" al lector ni lo anima a continuar en la lectura, entonces es probable que él se detenga después de la primera oración. El mismo Edgar Allan Poe, como un formidable crítico literario y gran autor que era, dijo de la primera oración:

"Habiendo concebido. . . que un certero y único o singular

efecto debe ser producido, el autor entonces inventa... incidentes -él entonces combina tales acontecimientos de una manera que le ayuden a él a establecer este efecto preconcebido. Si su primera oración no se dirige hacia la producción de éste, luego él ha fallado en su primer paso".

Una buena primera oración, como la historia corta en sí misma, debería ser corta, simple, con un paso uniforme, con un ritmo acelerado y, lo más importante de todo, debería ser intrigante. Esto quiere decir que ésta debería tener alguna "artimaña", algún truco del autor que saque a esa frase de lo ordinario y le cubra a ésta de un interés especial para el lector. Comparemos las primeras oraciones de las 5 historias cortas que nosotros relacionamos antes en función de su extensión:

1. **Rip Van Winkle (Irving):** "Cualquiera que haya remontado el Hudson recordará las montañas Kaatskill". (Total de palabras: 10).
2. **La Leyenda del Valle Encantado (Irving):** "En el corazón de una de aquellas amplias ensenadas, que tanto abundan en las playas orientales del Hudson, y en un gran ensanchamiento del río, denominado Tappan Zee por los antiguos navegantes holandeses, donde acortaban velas prudentemente, invocando la protección de San Nicolás para atravesarlo, yace una pequeña aldea o puerto rural llamado por algunos Greensburgh, pero que es general y propiamente conocida por el nombre de "Tarry Town". (Total de palabras: 69).
3. **El Barril de A montillado: (Poe):** "Los miles de daños que Fortunato me había causado los había yo soportado lo máximo que pude; pero cuando él se arriesgó a insultarme, yo juré vengarme". (Total de palabras: 27).
4. **El Corazón Delator (Poe):** "Cierto! -nervioso- muy, muy terriblemente nervioso- yo había estado y lo estoy; pero, por qué dirás tú que yo estoy loco?" (Total de palabras: 21).
5. **Los Asesinos (Hemingway):** "La puerta del merendero de Henry se abrió y dos hombres entraron". (Total de palabras: 12).

Todas éstas son buenas primeras oraciones, aunque la segunda es obviamente del tipo romántico anticuado. Consideremos a estas oraciones un poco más detenidamente.

1. **Rip Van Winkle:** La primera oración incluye los elementos del escenario y los personajes. El elemento intrigante es la primera palabra —“Cualquiera”— la cual separa a los lectores en dos clases: aquellos que han hecho el viaje al Hudson y aquellos que no. Aquellos que lo han hecho desean seguir leyendo la historia para recordar el lugar de una mejor manera, y aquellos que no lo han hecho desean leer la historia para enterarse de cómo es el lugar.
2. **La Leyenda del Valle Encantado:** Esta es obviamente una oración construida completamente, e incluye solamente el elemento del escenario; pero ésta tiene la ventaja de abarcar una buena parte del escenario (el río, las montañas, la aldea). Los antiguos “navegantes holandeses” no son personajes sino más bien parte del escenario, pues ellos no existen al momento en la historia. Es como si ellos estuviesen incluidos como figuras humanas en barcos de vela, vistos a la distancia, en el cuadro de la escena completa.
3. **El Barril de A montillado:** A esta primera oración ya la hemos analizado con profundidad. Esta presenta dos elementos —caracterización y argumento.
4. **El Corazón Delator:** Esta primera oración es obviamente del tipo de mente trastornada. Esta tiene la artimaña de involucrar al ficticio personaje de segunda persona profundamente, con las palabras “por qué dirás tú que yo estoy loco?” El uso de la palabra “dirás” no tiene nada que ver con el futuro. Debido al énfasis colocado sobre esta palabra, ésta quiere decir “por qué sigues insistiendo en que yo estoy loco”, como si el lector estuviese acusando al autor durante algún tiempo de que éste está loco. Esto intriga al lector y le causa el deseo de seguir adelante; pero ésta es también la clase más peligrosa de historia corta que pueda escribir un autor. Esta está dominada por el elemento de personaje. Esta demanda del autor que haga aparecer al narrador como “bien loco”, y si él falla en esto terminará siendo considerado como un autor bobo. Afortunadamente, Poe maneja a la historia como un maestro y la lleva a una conclusión sin ningún defecto.
5. **Los Asesinos:** Esta historia corta es del tipo “tajada de vida” ultra-moderna, en donde los aparentemente ordinarios componentes del escenario y de la caracterización que son presentados nos conducen a un clímax de acción o efecto, debido a la destreza del autor en la selección de los detalles.

El único héroe es un observador onmisciente (representado por el personaje Nick Adams en ésta y en muchas otras historias de Hemingway), pero él habla muy pocas palabras. Los tres elementos de la historia están incluidos en su primera oración:

"merendero".....(escenario)
"dos hombres".....(personajes)
"entraron".....(acción)

El último factor importante de la historia corta es, como se puede suponer, la última oración. Se dice que la última oración de una buena historia corta debería ser una "frase de coronamiento", un sentimiento que ya sea recapitule, concentre, o estampe todo lo que ha sucedido antes. La peor cosa que una última frase pueda hacer es perderse en insignificancias sin causar en el lector algún sentimiento, tal como sorpresa, satisfacción o curiosidad.

Puesto que hemos tomado las "5 historias" como modelos del arte de la historia corta, comparemos pues sus últimas frases:

1. **Rip Van Winkle:** "Aún hoy ellos no pueden oír las tempestades de truenos que estallan ciertas tardes de verano en los alrededores de las montañas Kaatskill, sin decir que Hendrick Hudson y su tripulación están jugando su partida de bolos y es el deseo general de los maridos del pueblo maltratados por su mujer, cuando la vida les resulta muy pesada, obtener algunos tragos del frasco bienhechor de Rip Van Winkle". (Total de palabras: 68).
2. **La Leyenda del Valle Encantado:** "La escuela, abandonada, pronto empezó a arruinarse, y se decía que estaba habitada por el espectro del infortunado pedagogo; y los mozos de labranza, al regresar perezosamente al hogar en alguna tarde serena de verano, imaginan a menudo escuchar su voz a la distancia entonando un melancólico salmo en las apacibles soledades del valle encantado". (Total de palabras: 55).
3. **El Barril de Amontillado:** "In pace requiescat!" (Total de palabras: 3).
4. **El Corazón Delator:** "Villanos, yo grité, 'no finjan más! Yo confieso el crimen! Levanten las tablas! -aquí, aquí! - es el latido de su horrible corazón!" (Total de palabras: 22).

5. Los Asesinos: "Bien", dijo Jorge, "mejor procura no pensar en ello!". (Total de palabras. 9).

Todas estas 5 oraciones finales son excelentes. Las primeras dos tienen el hermoso ingrediente de humor, el cual ninguna de las otras tiene. Note cuán hábilmente Washington Irving introduce los títulos de sus historias ("Rip Van Winkle"- "La Leyenda del Valle Encantado") en las mismísimas últimas palabras de la narración. La frase de El Barril de Amontillado, como lo hemos visto, es irónica, y por lo tanto intrigante. En El Corazón Delator la última oración es el clímax de la historia; si alguno ha leído la historia hasta su final, él "gritará" las palabras en su mente. No solamente que la última oración es el clímax de esta historia, sino que las últimas dos palabras de la historia (horrible corazón!) son el clímax de la última oración. Estas son las dos palabras con mayor volumen de voz y son también las más maniáticas de toda la historia. Ellas también ponen en evidencia el genio de Poe como un poeta (entre todos sus otros talentos), por la aliteración (hideous heart) y por el ritmo,

/ o o /
hideous heart,

que resulta ser el verso anapéstico, uno de los favoritos de Poe. Finalmente note como (al igual que Washington Irving) Poe introduce el título de la historia en la mismísima última palabra, con "corazón" ocupando la misma posición rítmica.

Título:	' /	Tell-tale Heart
última línea:	' o o /	hideous heart!

La última frase de 'Los Asesinos' es irónica, si nosotros consideramos que un poco antes Nick Adams había dicho "no puedo seguir pensando en . . . ('ello' -la historia). Es como si Ernest Hemingway estuviese desafiando al lector a "no pensar" en la historia; pero mientras ésta se acaba, es muy difícil de olvidarla.

Una tabulación de algunos de los elementos de la historia corta que nosotros hemos analizado resultaría en algo así como esto:

	total de palabras	Palabras de la primera frase	Elementos presentes en la primera frase	Palabras de la última frase
RVW	6.000	10	1	68
LVE	11.000	69	1	55
BA	2.000	27	2	3
CD	2.000	21	1	22
LA	2.000	12	3	9

NB: La tabulación del total de palabras de las 5 historias se ha hecho tomando en cuenta el número de palabras existentes en sus correspondientes narraciones originales, ésto es, en inglés.

Quizás resulte significativo si es que nosotros comparamos la suma de las palabras de las primeras frases y de las últimas frases; podemos notar que las 2 historias que tienen el menor número de palabras (30-21) son El Barril de Amontillado y Los Asesinos. Ernest Hemingway es famoso por la concisión de su estilo; y El Barril de Amontillado ha sido también llamado como una historia "notablemente condensada".

Es fácil de ver porque es que El Barril de Amontillado ha sido llamado una historia notablemente condensada. El escenario está dividido en solamente dos lugares: la fiesta del carnaval arriba y el asesinato por sepultura abajo. Los personajes son sólo dos -Montresor y su víctima. El argumento ocupa sólo unas pocas horas.

Qué es, entonces, lo que hace que El Barril de Amontillado sea fascinante? Talvez ésto se deba a que se trata de una "his-

toria plegable", es decir, ambas extremidades de ésta van hacia la mitad de la misma. El clímax de la historia aparece en la mitad de ésta cuando Montresor dice:

"Un momento más y yo le habría de engrillar a la pared de granito".

Hasta ese momento el lector ha estado absorbido por las maquinaciones de la trampa de Montresor. Después de éso el lector se pone fascinado por la curiosidad de conocer cómo culminará la venganza de Montresor.

Como siempre, Poe mantiene al lector como a un pájaro en jaula, hasta que el cuento se acaba. El nunca desperdicia una palabra.
