



# **Información estética en el relato**

**Juan Manuel Rodríguez**

**Quito - Ecuador  
2008**

## **Información estética en el relato**

© Juan Manuel Rodríguez  
2.000 ejemplares - Mayo 2008

ISBN: 978-9978-55-068-7  
Código de barras 978-9978-55-068-7  
Registro derecho autoral N° 028773

## **Portada y Diagramación**

Diego Acevedo

## **Impresión**

Editorial "Quipus", CIESPAL  
Quito-Ecuador

Los textos que se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no expresan necesariamente el pensamiento del CIESPAL.

*Para Jennifer T. Stimson, por su ayuda y sugerencias. A mis hijos Juan Diego y Julio Ignacio, en retribución por el tiempo cedido.*

*No existe una relación inmediata entre la correalidad de la obra de arte y la temática de la realidad de la representación, ni una obligación de que esa representación alcance condición estética por obra de temas a los que corresponde una significación real.*

***Max Bense, Estética.***

## ÍNDICE

<b>Prólogo por Iván Carvajal</b>	<b>13</b>
<b>Prefacio</b>	<b>19</b>
<b>Introducción</b>	<b>25</b>
Acercarse es excluir	28
Intenciones y método	34
<b>Capítulo I. Epistemología y estética realistas</b>	<b>41</b>
¿Aldeanas o princesas?	41
El acertijo entre percibir, imaginar y representar	48
La aprehensión estética	54
<b>Capítulo II. Modos de representación</b>	<b>63</b>
Mundo de lo “dado” y de lo “hecho”	63
Modos de correalidad	66
Realidad y correalidad estéticas	68
Esencia de la correalidad del arte	70
La correalidad estética como información	71
El realismo	77
<b>Capítulo III. Lectura crítica</b>	<b>83</b>
El texto narrativo	83
Lectura crítica	91

La alienación	98
Filogenia y ontogenia de la obra literaria	102
Literatura en silencio	105
La transformación	109
<b>Capítulo IV. Liturgias críticas</b>	<b>111</b>
Videntes e invidentes	111
Formas de invidencia	125
Malentendidos y pretextos	134
<b>Capítulo V. <i>Los que se van</i></b>	<b>149</b>
Antecedentes	149
El título	152
Los relatos de Demetrio Aguilera Malta	153
Conclusiones	184
Los relatos de Joaquín Gallegos Lara	188
Conclusiones	213
Los relatos de Enrique Gil Gilbert	216
Conclusiones	235
Características grupales	236
<b>Capítulo VI. <i>Don Goyo</i></b>	<b>239</b>
La fábula	239
La trama	241
Estructura y conflicto	256
Los caracteres	259
Los símbolos	270
La crítica frente a <i>Don Goyo</i>	277
La ideología	280
El estilo	285
Lo alegórico	285
Conclusiones	286

<b>Capítulo VII. <i>El muelle</i></b>	<b>289</b>
El puerto	289
La fábula	295
Las funciones nucleares	298
Los personajes	304
Los obstáculos	315
El narrador	318
Las obsesiones del narrador	327
Tema y sentido	334
Cosmovisión, ideología y alienación	334
<b>Capítulo VIII. Exploraciones inconclusas</b>	<b>343</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>351</b>

# PRÓLOGO

**Iván Carvajal**

No sería exagerado afirmar que la crítica literaria ecuatoriana del siglo pasado estuvo dominada por la apreciación apologética del llamado “realismo social”. El realismo habría sido la peculiaridad de la mejor narrativa correspondiente al periodo que va de 1930, año en que se publica el libro de relatos *Los que se van*, de los jóvenes escritores Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, hasta fines de los 50, cuando aparece *El chulla Romero y Flores* (1958) de Jorge Icaza. El predominio del “realismo social” como tema y como parámetro de valoración en la crítica durante más de medio siglo, quizá respondió al vínculo existente entre esa narrativa y la necesidad de articular la cultura con la concreción nacional del Ecuador. En este sentido, se podría considerar la crítica literaria como una faceta destacada de la idea de “pequeña nación de gran cultura” esbozada por Benjamín Carrión después de la derrota nacional de 1941. Por otra parte, la narrativa del “realismo social”, según la crítica literaria dominante, habría contribuido a forjar la representación de la diversidad social y étnica, a la vez que la imagen del territorio del país. Sería expresión de las reivindicaciones populares, a la par que denuncia las formas de explotación a las que estaban sometidos los campesinos, el pueblo indio, los trabajadores de las incipientes ciudades; en ella se reflejarían tanto los conflictos sociales, como las tensiones étnicas entre indios y mestizos y las contradicciones regionales entre Sierra y Costa.



Desde una perspectiva sociológica, es posible leer esa narrativa como un gran fresco de la sociedad ecuatoriana, y aun establecer las correspondencias entre ella —y la pintura contemporánea— con el desarrollo de las instituciones sociales y políticas. Sin embargo, incluso desde un enfoque sociológico estricto, la mayor parte de la crítica literaria ecuatoriana se ha mostrado más bien esquemática, poco rigurosa en sus enfoques teóricos y metodológicos, y de corto alcance en la elaboración de sus asuntos, pues los ha reducido a una inmediata relación entre el texto y el entorno social y político. La falta de reflexión sobre las mediaciones entre realidad social y obra literaria en los discursos críticos prevalecientes ha impedido apreciar las formaciones ideológicas con las que estarían articulados los puntos de vista de los narradores. De esta manera, se ha dado por hecho, a partir de la declaratoria de los autores, que éstos expresarían una crítica de las condiciones sociales desde una perspectiva progresista. Y a partir de esta consideración, la actitud apologética ha derivado en una elusión de los aspectos propiamente estéticos. Más aun, como anota con acierto Juan Manuel Rodríguez, apenas si se ha indagado sobre la condición realista de tal literatura.

La obra *Información estética en el relato* parte de la necesaria puesta en cuestión de lo que ha permanecido como característica incuestionable de la narrativa del periodo 1930-1958, el pretendido “realismo social”. La primera pregunta que debió ponerse para la reflexión crítica es precisamente aquella que se hace Rodríguez: ¿qué debe entenderse por “realismo social”? ¿Qué es “realismo” en literatura? El debate en torno al “realismo” apenas si ha tenido lugar en los estudios literarios ecuatorianos. Hasta fines de los años 70 del siglo pasado, buena parte de los críticos, especialmente de izquierda, otorgaba un valor político a la condición realista de la literatura; cuando más, se aceptaba un calificativo para el realismo: social, mágico, fantástico. Se llegó a postular que toda gran obra literaria era esencialmente realista, pues de una manera u otra reflejaría o expresaría el mundo histórico y social en que había surgido. Con ello, la crítica despojaba de cualquier valor analítico

al concepto de realismo. Y al calificar de realistas a las obras literarias ecuatorianas del periodo, de suyo concluía en el valor sociológico y político, cuando no literario, que ellas poseían.

Por el contrario, Rodríguez parte de una sustanciosa reflexión en torno al concepto de “realismo”. Para ello incursiona en el campo de la estética, y siguiendo a Max Bense, propone examinar una diferencia conceptual que da sentido al realismo: la relación entre realidad —el mundo dado— y correalidad —el mundo en que interviene la acción humana, y entre las formas de ésta, la correalidad estética. Esta relación entre realidad y correalidad ha de comprenderse inserta en la complejidad cultural. De ahí la necesaria vinculación de estos conceptos con los que explican los procesos de información y comunicación.

Una de sus conclusiones de Rodríguez apunta hacia el meollo del problema del realismo:

Aunque el paralelismo entre existencia humana y literatura parece evidente, “realismo” no significa que existe una relación estrecha entre vida y relato, una coincidencia entre material relatado y existencia humana. “Realismo” solamente puede significar que el autor, mediante ciertos mecanismos y recursos, crea y elabora la ilusión de realidad, lo que hemos denominado nosotros “correalidad”.

La literatura es siempre ficción, aunque su referente sea la vida; por tanto el “realismo literario” habrá que encontrarlo en el ámbito del sistema de ficción de cada caso particular...

De este sustrato conceptual surgirá la oposición entre “realismo” y “alienación”, cuyo valor en la intervención crítica del autor en torno al “realismo social” es de enorme importancia. Una de las convicciones de la crítica tradicional que Rodríguez se encargará de echar por tierra, tiene que ver justamente con la perspectiva del narrador que predomina

en ese supuesto “realismo”. En efecto, como se evidenciará en el análisis, más que perspectiva realista crítica, lo que puede advertirse es el entramado ideológico de los autores que interviene sobre el mundo organizado en las narraciones, y que produce una “correalidad” alienada.

Uno de los indudables méritos de la obra, como advertirá pronto el lector, tiene que ver con el punto de partida que ha fijado Rodríguez para desplegar su propuesta teórica. La exposición conceptual tiende a ser gris, árida. Para plantear la problemática del realismo, Rodríguez se vale del juego de conversiones de aldeanas en princesas y viceversa, que emprenden Don Quijote y Sancho Panza en el capítulo X de la segunda parte de *El Quijote*. En ese juego de conversiones, que suceden en una obra literaria, ¿qué es lo real y qué la ficción? ¿Cómo se constituye lo correal en la ficción, a partir del deseo o el interés, de la veracidad o el engaño?

Poner un pasaje de *El Quijote* como punto de partida de la reflexión no es novedad en la teoría literaria. Pero en cambio, en el caso de *Información estética en el relato*, tiene una función no declarada explícitamente por el autor, aunque acabe por ponerse en evidencia: la conexión entre los conceptos hasta aquí mencionados y la forma literaria. En otras palabras, el aspecto estético de la obra. Puede parecer desproporcionado contrastar *Don Goyo* con *El Quijote*, mas no se trata de eso, sino de advertir que en la composición de toda obra literaria hay una serie de estratos que se relacionan con la realidad. Para comenzar, los estratos lingüísticos. Uno de los aspectos que examina Rodríguez tiene que ver con la transcripción del habla popular, montubia o del cholo en los relatos de Gil Gilbert, Aguilera Malta, Gallegos Lara y Pareja Diezcanseco. ¿Esa transcripción es una marca de realismo? ¿Qué implicaciones estéticas tienen esa transcripción del habla y otros aspectos que intervienen en la composición de la obra narrativa?

Ahora bien, si Rodríguez ha puesto en cuestión el predominante estatuto realista de la narrativa ecuatoriana que se inicia en 1930, y si plantea como hipótesis de trabajo que, más que una estética “realista”, gran parte de esa narrativa evidencia graves fallas formales, fracturas en la composición, incongruencias, y, desde el análisis de la perspectiva del narrador (o del autor), la intervención alienante de configuraciones ideológicas no precisamente progresistas, ¿qué pasa entonces con la crítica? El mismo enfoque que utiliza Juan Manuel Rodríguez para examinar *Los que se van*, *Don Goyo* —a la que se dedica un enjundioso estudio, que nos incita a releer esta estupenda novela— y *El muelle* —obras cuyos defectos quedan al desnudo a través del análisis—, le permite concluir que esa crítica ha sido también alienante por su falta de sustentación conceptual y metodológica, y sobre todo por su tendencia apologética. Tal crítica ha creado algo que en realidad no existe, o al menos no existe como característica dominante o genérica, en las narrativas del periodo que se inicia con *Los que se van*: el “realismo social”. Y a la vez ha encubierto los mecanismos de alienación de esa narrativa.

Sin duda, el libro de Juan Manuel Rodríguez provocará un remezón en la crítica ecuatoriana. Aunque es verdad que desde finales del siglo pasado ésta mantiene un proceso de modificaciones sustanciales en cuanto se refiere a objetos, perspectivas y métodos, no es menos cierto que la “deconstrucción” del realismo social apenas si se ha intentado. Bienvenido sea ese remezón, pues nos pone en camino de una reelaboración necesaria del mapa literario y cultural ecuatoriano.

No quisiera concluir este prólogo al libro de Juan Manuel Rodríguez sin decir unas pocas palabras sobre su actitud ética. La crítica implica posiciones, y desde luego compromisos. Lo primero que debemos reconocer es el compromiso intelectual asumido por Rodríguez desde su llegada a nuestro país. Bastaría con señalar su decisión de adoptar la nacionalidad ecuatoriana y fijar residencia aquí, entre nosotros, para

*Juan Manuel Rodríguez*

emprender un muy personal camino de narrador en el que, como ha dicho Fernando Tinajero, “Peleando a muerte con las chaturas del realismo, penetra con bisturí de una imaginación irrefrenada en la carne dolida de una sociedad contradictoria y mostrenca, y es capaz de descubrirla en sus coordenadas axiales con mucha mayor clarividencia que los fotógrafos de manga”. A su importante trabajo literario, Juan Manuel ha unido su actividad de maestro en los ámbitos de la comunicación y la literatura. En *Información estética en el relato* vuelve con vigor hacia esa línea de combate a las “chaturas del realismo”, o mejor aún de las chaturas de la crítica apologética que inventó el “realismo social”, pero en este caso, en un trabajo minucioso, utiliza el bisturí de la razón crítica para examinar la tesitura de tal invento.

Quito, marzo de 2007

# PREFACIO

Algunas obras nacen de certezas; otras, de conflictos y desacuerdos. Por profilaxis mental, este texto se inscribe entre las segundas. Se dirige a las personas que aguijadas por su intelecto libre no se conforman con los cordialismos y los aplausos gratuitos y buscan otros criterios. Gracias a la publicidad y mercadeo, fácilmente consumimos basura y rechazamos lo sustancioso por no estar vacunados contra este contagio.

Cuando se observó que una misma obra era catalogada como realismo, costumbrismo, populismo, objetivismo, impresionismo, telurismo, epopeya y naturalismo, que las interpretaciones discordaban con las nuestras y el texto se viciaba con estériles repeticiones, decidimos buscar de dónde provenían las discrepancias entre nuestras apreciaciones y la de los comentaristas y glosadores. Y como el cántaro de tanto ir a la fuente suele romperse, se decidió trizarlo antes de que alguien se adelantase y acabara con el placer que brinda quebrar lo posible. Después de ese laboreo se advirtió que la deconstrucción también es alentadora y sugerente. Los consensos requieren disensos, lo demás promueve la uniformidad, el acomodo y la copia.

Por ello, se concibió esta obra para explicar, entender y comprender algunos aspectos del “realismo literario ecuatoriano” a través de otro acercamiento: la lectura crítica. La relación que se establece es la del texto con un sujeto lector, que tal vez lee de otra manera, o interpreta de forma diferente, o insiste en que el libro no es solamente un producto sino una práctica simbólica de una conciencia, mediatizada en la obra,

que se comunica con otra subjetividad. Por ello, se propone una teoría crítica, entendida como una mirada racional sobre algo, y una práctica aplicada a tres obras muy conocidas en el medio ecuatoriano.

Esta aproximación lectora se aplica a unos textos que sirven de ejemplo y prueba de la representación ficticia de una condición humana concreta: la simbolizada en unos relatos de la “generación del treinta” en Ecuador. También se contempla en qué forma esta expresión literaria, retórica y semio-semántica, puede proporcionar claves para comprender esa situación de desorientación, desarraigo y desconcierto ecuatorianos, en definitiva, de alienación y fraude que se encubre con máscaras, entre imprecisas ideologías y con el consecuente falseamiento de nuestra identidad. En este caso, la ficción sirve como materia semántica para describir ciertos aspectos de una intención y una práctica literaria que pueden estar ocultos o manifiestos por ciertos estereotipos e ideologías.

El título, *Información estética en el relato*, como un resplandor del silencio, nace de la frase platónica sobre el arte (*splendor veri*) y se refiere a que la realidad y su representación difícilmente se adecuan en las obras, a que la verdad solamente emerge en el silencio y a que con frecuencia las alabanzas falsean el texto y obstaculizan el oficio crítico en el sentido de examen de un objeto. La intención de expresar “la realidad y solamente la realidad”, máxima del realismo ecuatoriano, puede estar viciada por una ideología “antirrealista” que producirá alienación tanto en el producto como en las mediaciones. En la oposición relacional (sujeto-objeto) es donde actúa la ideología, en este caso por el choque entre el texto y su aprehensión a través de una lectura, o entre la intención de la obra y el resultado obtenido. Una lectura ingenua domestica; si es crítica, tal vez hallará esos artificios que amansan o subvierten.

El contraste entre una geografía maravillosa y un humano desmerecedor de esa topografía, condenado a sufrir y no a gozar del paraíso en el “centro del mundo”, espacio consagrado, es quizá el marco donde se encuadra como premisa inicial el presente trabajo y

sus desviaciones. Tal vez ese centralismo de la línea ecuatorial y la insistente gravitación del ser ecuatoriano en un punto sacralizado nos conviertan en periferia.

No la geografía en sí, sino la conciencia de la maravilla en la naturaleza y la creencia de ese utópico geocentrismo sean tal vez las que provocan desilusión y desencuentro. Algunas veces estos conflictos se representan como destierro y huida, éxodo para escapar de una tierra prometida hostil por las condiciones geográficas y sociales; otras, como nostalgia por vivir exilados del bienestar físico que prometería el paraíso; muy a menudo, como asombro por vivir en el cielo y no gozarlo, actualmente como emigración de los compatriotas que buscan mejores días en otras naciones. En este sentido, las novelas *El éxodo de Yangana*, *El muelle*, *El chulla Romero* y *Flores* expresan ese itinerario de fuga ya sea por la adversidad social, política y económica.

En esta paradoja vital entre tierra pródiga y miseria existencial, se concentran y resuelven buena parte de los temas de la literatura ecuatoriana, también otras expresiones artísticas como la canción popular y la pintura. Pero los paraísos no existen, frecuentemente son ensueños, y la mayoría de las veces los fabricamos para engañarnos y cantar con tristeza la melancolía por un reducto irreal. Esta visión utópica ha sido recogida por Arturo A. Roig en *La utopía en el Ecuador*, donde se encuentran textos representativos del discurso utópico ecuatoriano de Antonio de León Pinelo, Eugenio Espejo, Vicente Rocafuerte y otros, utopía plasmada también por Benjamín Carrión en la proclama de la patria grande en una tierra chica.

Después de años ser relegada, vuelve el imperio de la retórica. Hace años desterrada de los estudios universitarios, la retórica emerge ahora en estos claustros bajo otros empaques: la publicidad, el mercadeo, las teorías del liderazgo, los modelos de decisión, las sicologías de la conducta, las teorías de la información pública, el análisis de mensajes y los procesos para alcanzar un difuso consenso. Pero lo que a un sujeto persuade y convence, no necesariamente influencia



en otro. A pesar de ello, casi todas las argumentaciones retóricas y los sofismas se fundamentan en esta tesis. Descartes la presentaba en su “Prólogo” a las *Meditaciones metafísicas* con estas palabras: “En estas Meditaciones expondré primero los mismos pensamientos por medio de los cuales yo me convenzo de haber llegado a un conocimiento de la verdad cierto y evidente; deseo ver si por las mismas razones que me han convencido, podré también convencer a otros.” ¿Pero es posible que las razones de uno convencan a los otros? A pesar de sus dudas provisionales, Descartes daba señales de crédulo e ingenuo. Él pudo convencer a inseguros, pero no a los que sospechaban e intuían otros caminos. Una convicción puede obtener discípulos por pactos, como el seguir la moda y la aceptación insensata, que muchas veces son secuelas de la pereza mental. Con el engaño también se pacta y se llega a consensos por comodidad y adaptación para no sentirse rechazado en el grupo.

El principio de homologación, mediante el cual los seres con una misma esencia deben tratarse de igual manera, es el más empleado por la ciencia; sin embargo, puede no funcionar si desconocemos realmente esa esencia, o confundimos la esencia con algún rasgo característico de ella, o si la intención en el manejo de la esencia es persuadir para que nuestras ideas sean admitidas por el público. Asimismo, puede ocurrir que el uso de los mismos argumentos para convencer a los demás, con los cuales nosotros nos hemos convencido, redunden en fracaso al confrontarlos con las creencias y razones de otros. En tal sentido, esta obra no desea ni convencer ni persuadir, solamente describir, mostrar y explicar unas formas y estructuras de ciertos objetos literarios que pueden ser estéticos o se nos entregan como tales.

La antigua dicotomía entre halagar al público de la sofística griega, o dirigirlo hacia la busca de la verdad, que era el ideal socrático, supone que el halago retórico convence e influye mucho más que la confrontación y la busca del conocimiento verdadero. Pese a ello, nos parcializamos hacia la dialéctica con el lector porque la lectura crítica, en su misma raíz, es polémica.

Las obras que se estudian como análisis y propuesta crítica son una colección de cuentos y dos novelas del denominado “realismo social ecuatoriano”. Con ellas, como fenómeno observable, se infieren consecuencias ideológicas y humanistas, procurando delimitar la identidad representada en el texto y su parcial correspondencia con el referente al que remiten. En tal virtud, la investigación consta de cuatro contenidos. El primero se dedica a la reflexión epistemológica y estética de lo que se conoce como realismo literario y a la revisión de los comentarios que se han realizado sobre este movimiento realista. Lo hicimos de esta manera por no hallar una estética ecuatoriana; los únicos textos generales sobre el tema fueron compilados por Daniel Prieto C. en *Pensamiento estético ecuatoriano*, que reúne escritos acerca del gusto, no de estética. Sentadas estas premisas, en el segundo contenido analizamos las innovaciones (temáticas, estructurales, lingüísticas e ideológicas) producidas por los cuentos del libro *Los que se van*. El tercero observa y analiza dos novelas del “grupo de Guayaquil” (*Don Goyo* y *El muelle*), y, finalmente, se obtienen algunas conclusiones para revelar ciertos tópicos críticos e ideológicos que otros estudios acerca de este asunto han divulgado como legítimos sin serlo. De esta manera concluimos en la forma de mostrarse ese “realismo”, en la alienación como realidad adulterada por una conciencia escindida y en la sospechosa verdad literaria que estas obras fijan (codifican) en el texto.

Son posibles varias lecturas de este trabajo, y a ello alentamos al leyente. Infundimos ánimo para que lo critique después de una comprensión de los temas abordados; ánimo asimismo para que lo confronte y salte impunemente lo que desee, pues queda claro que una crítica y teoría ni están exentas de ideología, ni son dogmas hermenéuticos. Deseamos un denuedo especial para que se reflexione acerca de una lectura que, anunciada como ruptura por sus autores y comentaristas, quizá no rompió nada porque el artificio retórico superó los efectos de una conciencia cultural más profunda y evasiva. El autor agradece principalmente al amigo, el doctor Manuel Corrales P. por su guía y consejo, y, sobre todo, por el tiempo cedido para que este estudio se haya realizado. Mención similar merecen

*Juan Manuel Rodríguez*

la profesora Mercedes Mafla S. y el doctor Iván Carvajal, por sus consejos. A pesar de su guía, aclaramos que el responsable de los aciertos y desaciertos de estas páginas es el ejecutor de este empeño. Con ello deseamos indicar que si los incitadores no se encuentran en la obra, no es problema suyo, pues en algunos casos tampoco el propio autor de este estudio se ha encontrado y, sin embargo, no reniega de esta paternidad. El que un árbol no se halle en la semilla que ha engendrado, no es obstáculo para que la nueva planta crezca con otro verdor.

Tumbaco, 2007

# INTRODUCCIÓN

No hay arte sin acercamiento; tampoco, vida. Conmueve observar cómo una madre se acerca a su hijo, una enfermera al paciente, un sacerdote al agónico, un místico a Dios y un pintor al lienzo donde trabaja. Somos prójimos (próximos) de aquellos que se nos arriman, también de esos a los cuales nos acercamos y nos aceptan. Somos socios de esas cosas que acompañan: el libro almo, la butaca, la mole de la montaña y el árbol que creció compartiendo el mismo aire. La indiferencia, el aislamiento y descuido son actos de separación.

Las formas de acercarse son tan variadas y ricas que complican y avivan la existencia. Sin este trance que envuelve toda la vida social no existiría ni lo humano ni la cultura. La comunicación, la amistad, el nacimiento y la muerte, la poesía y la caza, el amor y la venganza son algunas de las situaciones en que los acercamientos se producen y manifiestan. Nos acercamos con cautela, confianza, miedo, ilusión y curiosidad, interés o desinterés, de tal modo que estas maneras de allegarnos a los otros y las cosas tiñen y destiñen nuestro tránsito por la vida. En el acercamiento y su contraparte, la repulsión, se encuentra comprometido todo proyecto humano.

¿Se nos aproxima la muerte o nosotros nos aproximamos a ella por necesidad irremediable? Arrimarse a lo oculto requiere cautela más que audacia; pero cuando lo desconocido se nos acerca, tememos. No es lo mismo algo que se nos aproxima, que nosotros decididos a acercarnos. Al arrimarnos, prevemos resultados e imaginamos

posibilidades; sin embargo, la provocación de un acercamiento inesperado nos causa temor o angustia, desespero o asombro. También el olvido nos desangra. Este juego vital se replica en las contiendas pueriles y consiste en alejar el peligro y causarlo en el contrincante. El fútbol, contienda que atrae a tantos fanáticos, resume esta rivalidad entre acercar el peligro y alejarlo; y en algo similar coinciden otros juegos de competición y, por desgracia, las guerras. También la poesía es expulsión y alejamiento de nuestra conciencia para comunicarnos con otras subjetividades; tal vez la poesía inicie una senda para la andanza y sea puerta de misterios para el lector. De acercarse y alejarse, de este vaivén entre repulsiones y afectos trata esta obra. Leer es aproximarse a un objeto que será compañero, calmante, malestar, ocio, subversión o aburrimiento.

Nos enseñan a acercarnos en algunas materias, de eso precisamente trata la metodología científica y la investigación. Pero en las relaciones humanas y en el mundo de las cosas aprendemos a aproximarnos por experiencia propia y vicaria. Quizá no nos enseñan a alejarnos. La obsesión es vivir para un acercamiento radical, y la pasión posibilita el encuentro. La literatura se ampara en ambas. De la cercanía a unas obras es de lo que trata este afán. Por encuentro y cercanía con unos textos, este esfuerzo remite a una práctica de lectura sobre tres obras fijadas en el denominado “realismo social ecuatoriano” (1930). Precisar el tipo de vecindad y los movimientos causados por la lectura ha sido el motivo que alienta este trabajo.

Nunca nos acercamos en estado puro; siempre, tras cualquier acto de aproximación, hay intereses que modelan, esquemas mentales, preferencias, estereotipos, prejuicios, exclusiones e inclusiones. Bajo este sentido, que ha sido limitado por el desliz de la mirada y también por su agudeza (situación e intensidad de la luz), nos aproximamos al análisis de unos relatos, procurando con él un examen y lectura de una expresión artística: la literatura en su sentido más estricto (arte) y también una crítica del fenómeno individual de los mensajes emitido por unos autores.

Este interés se inscribe en el campo de un lenguaje que posee la especificidad de ser, o que debe ser, estético. Por tanto se advierte que manejamos una semiótica, una semántica y una pragmática estéticas. En estas páginas señalamos algunas pautas de lo que será nuestro acercamiento a unas obras propuestas y de los resultados que esperamos de la aplicación de este método que hemos denominado “lectura crítica abierta”.

Con los asertos vertidos, estamos señalando el objeto y la forma de abordar esta aproximación: a. se delimita un campo de estudio, o sea, los tres textos mencionados; b. se indica una metodología: la “lectura crítica”; c. se plantean unas restricciones temporales y espaciales, aunque no sean las únicas como se verá; d. se apunta hacia un propósito que es hallar una correalidad (no realidad) instalada en los relatos mencionados y, a través de ella, se busca la ideología dominante y sus efectos: las posibles alienaciones, que con cautela pueden homologarse con la realidad social.

El propósito, investigar un existente que denominamos la correalidad del “realismo literario”, apunta hacia algo que, sin ser la realidad, ayuda a encubrirla y enmascararla: la alienación. Y ya que ésta camufla y esconde lo real y crea un sustituto de ella, cabe preguntarse entonces si no estaremos barajando los dos aspectos de la clásica inquisición ontológica: “¿por qué se trata del ser y no más bien de la nada?”, y en este caso ¿por qué se trata de la negación del ser o su ocultación en una conciencia escindida?

Para que la nada tenga operatividad, basta con poseer algo de imaginación y efectuar los malabares necesarios para glosar y parafrasear los temas y la anecdótica (hechos) de las obras mencionadas. Sin embargo, nuestro segundo propósito consiste en desvelar la forma en que la alienación ocupa y suplanta la correalidad del existente estético elaborando “otra realidad” ya sea por la obra, ya sea por una crítica que, por sus respuestas seudo científicas y seudo literarias, instala unos lenguajes y objetos falsificados en el mundo de la cultura. Desde luego, no negamos el hecho de que también en nuestro análisis se entrometa la nada, pero aclaramos

que es sobre el existente estético literario hacia donde se encaminan las reflexiones de la presente investigación.

## **Acercarse es excluir**

Como una selección consciente de lectura entraña en sí un juicio de exclusión, no está de más que explicitemos ese primer aserto y, además, la relación que vamos a determinar en esa relectura de una información literaria. Establecer este juicio y examinar el tipo de relación servirán para legitimar el proyecto, que nunca se legitima solo, sino con el concurso de las perspectivas y premisas adoptadas en el estudio.

Por lo pronto, el juicio que nos dirige por estos vericuetos está dado por la premisa “hipotética” de que en la literatura elegida hubo un “realismo social” y una posible alienación promovida por el escándalo de la recepción, también por los aplausos. El campo de observación de la literatura ha sido restringido por estas hipótesis. La intención se encamina a dilucidar si en verdad existió una literatura realista y hasta dónde fue una literatura alienada con visos y buenos propósitos de “realismo”, siendo tal vez malabarismo retórico, tal vez necesidad de promover el escándalo.

Para examinar se necesita de lo examinado, por ello nuestra visión observante actuará primeramente sobre un libro de cuentos, *Los que se van*, considerado por algunos comentaristas como el inicio fundamental de esa tendencia por plasmar la realidad y romper con temas, habla y estructuras anteriores de la literatura ecuatoriana. Después realizamos la “lectura crítica abierta” de dos novelas, no escogidas al azar sino por estar muy cerca temporalmente de ese giro señalado por los críticos. Basado en esos resultados del análisis de los cuentos, y con los límites espaciales de la geografía (solamente el grupo de Guayaquil), y temporales 1930-1933, revisamos esos textos que sirvieron de pauta para otras creaciones posteriores.

La ubicación histórica de los narradores de 1930 y la fabricada por la crítica del “realismo social ecuatoriano” nos conducen a través de

ciertas reflexiones que no podemos soslayar. El hecho que ya la crítica haya tratado este tema opera como punto de partida, no de llegada sino de disenso. Proponer una nueva visión significa que la anterior es insuficiente, o que estamos en desacuerdo con las conclusiones elaboradas por ella. Cabe también un justo término de enjuiciamiento: históricamente siempre será válida una nueva relectura de obras ya comentadas, porque en todo texto literario ya sea porque es polisémico dentro de sus posibles narrativos, —ya sea porque los enfoques críticos y la lógica evolución de la conciencia histórica nos brindan nuevas herramientas de trabajo y otras diferentes interpretaciones— es factible realizar nuevos estudios y explicaciones. Igual que la razón narrativa es capaz de encontrar en viejos temas la sustancia y el arranque para otras versiones, de igual modo la razón crítica se vuelca sobre antiguas obras para dar y configurar en ellas una hermenéutica diferente.

Cualesquiera de los tres motivos son válidos en este estudio; de tal manera que la insuficiencia crítica, la inconformidad con los resultados obtenidos y el replanteamiento por evolución de la conciencia histórica se hermanan en este quehacer para concluir en una sola convergencia: examen de la crítica y análisis descriptivo del “realismo social ecuatoriano”, arribando a los tópicos como los obstáculos de esa crítica y “realismo”.

Se excluye una valoración subjetiva de estas obras. Sin embargo, anticipamos que puede estar presente, pues el efecto retórico provoca a la conciencia estimativa para que ésta hunda sus raíces en el objeto literario. Estamos conscientes de que el salto desde el valor literario al valor estético, y del análisis descriptivo al juicio de valor, es lógicamente permitido si se propicia el brinco con argumentos. El tenerlo presente, aunque se nos escape alguna apreciación estética sin demostrarla, solamente indicará que nuestra mente no siempre es lógica en todo lo que emprende.

En nuestra perspectiva, se entiende con claridad que “la poética no puede e incluso no debe plantearse como primera tarea la explicación



del juicio estético.”<sup>1</sup> Que no sea la primera tarea, pues antes describe ciertos artificios en la descodificación y recodificación del texto, no significa que no se la plantee, indica que es trabajo postrero. Además, juzgar es propio de los seres pensantes porque el conocimiento estimativo es tan válido e innegable como el sensible e inteligible.

Antes que valorar, la ciencia literaria debe proponerse el fundamental y responsable oficio de desvelar el sentido y transformar opiniones, creencias y divagaciones. Sin estos primeros acercamientos, todo intento de valoración estética sería fallido y caeríamos en un apriorismo estético del que es mejor alejarse. La pregunta sobre el valor estético solamente será planteada y respondida con alguna solvencia cuando anteriormente exista un análisis que avale y autorice esa tarea de enjuiciar.

En este sentido, el profesor Manuel Corrales P. lamentaba que el minucioso análisis de Alberto Rengifo<sup>2</sup> sobre la novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco estaba limitado por la ausencia de una apreciación valorativa: “Si bien en determinados momentos del estudio nos encontramos, como al paso, con enunciados de apreciación, no es éste su punto fuerte. Aquí señalaría yo el espacio que quedaría por recorrer para llegar a la cota más alta que puede alcanzarse en el ejercicio crítico. Estoy apuntando, es cierto, a una carencia.”<sup>3</sup>

Pero la apreciación existe desde el momento de elegir una obra y no otras. La elección implica renuncia y valoración, y esa actividad es insoslayable. La tendencia no exime de preferencias, al contrario, las desvela. Por ello, al inicio del trabajo sobre la novelística de Alfredo Pareja Diezcanseco, Alberto Rengifo no elude el trabajo de valorar la su obra mediante este enunciado: “Sin lugar a dudas la figura y la obra de Alfredo Pareja Diezcanseco ocupan un lugar de primerísimo orden en el ámbito de las letras ecuatorianas e hispanoamericanas.”<sup>4</sup>

1 T. Todorov, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 122.

2 Alberto Rengifo, *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Banco Central, 1990.

3 Manuel Corrales P., “La narrativa de Pareja Diezcanseco”, en *Libroteca*, Quito, 12, (octubre, noviembre, 1992), 5.

4 Alberto Rengifo, *op. cit.*, p. 13.

Y a pesar de la ausencia señalada por el profesor Corrales, Rengifo también declaraba en el prólogo que su misión era entregarnos una “apreciación justa, global y valorativa de toda la obra.”<sup>5</sup> Que él no haya realizado esa valoración de los textos a pesar de haber existido ese deseo, según manifiesta el mismo Rengifo, es quizá olvido, tal vez ganas legítimas de evitar el compromiso. Sin embargo, nos admira que después de detallados análisis se escamotee una intención que estaba prevista al comienzo de su trabajo.

Algunas aproximaciones son consecuencia de la confrontación aunque parezca extraño. Este contacto intencional parte de unos estudios sobre el llamado “realismo social ecuatoriano” que nos parecen insuficientes; sin esta insuficiencia, estaría sobrando el insistir en otra lectura. Nos parecen inacabados por un uso parcial o incorrecto del método, por la falta de un análisis minucioso de las obras, por la aplicación de una crítica demasiado apriorística, por la glosa, donde el texto se utiliza como documento sociológico, pretexto y medio para el comentario olvidando el ámbito (López Quintás) estético-literario que teje el relato.

Ciertos análisis son más valorativos que descriptivos, sin cuestionamiento de cómo se pasa lógicamente de lo descriptivo a la apreciación, y a veces al juicio de valor sin lectura de la obra como se demostrará. Asimismo y con frecuencia, se ha confundido la intención de los autores y el resultado obtenido en la representación. En consecuencia, es probable que la crítica haya fijado esquemas teóricos sin pruebas, o haya utilizado el texto como pretexto con una insuficiente descripción de los contenidos temáticos, de las estructuras narrativas y su significación.

Hay, entonces, una deficiencia argumentativa sobre cualidades y errores, divagación y dejadez. Uno de los deslices más frecuentes ha sido confundir literatura de denuncia y comprometida (testimonial) con responsabilidad estética del narrador; calidad con escándalo y reflejo (espejismo), cayendo en críticas moralizantes (moralina); inclusive,

---

5 Ídem, p. 11.

algunos comentaristas osados, movidos por algún poder divino, han decidido imponer qué debe escribir el autor, una lamentable propuesta para asesinar la creatividad. Tal vez porque no se estudia la “literariedad” (esteticidad) fijada en la obra, sino la “verdad” que el crítico deposita en ella (descodificación equívoca), el encuentro no es con lo manifiesto sino con la expectativa del leyente, peligro crítico que siempre nos acecha. También lo desagradable puede ser excelente. El gusto provocado por una obra no la confirma como mejor o peor. Obras mediocres pueden cautivar; obras excelentes, disgustar, y éstas casi siempre molestan por el carácter de subversión que entrañan.

Nuestra crítica literaria, a través del impresionismo (efecto de lectura), del generacionismo, de los apriorismos y de la teoría del reflejo (sociologismo), ha estudiado el realismo de la llamada “generación del treinta”, y lo ha calificado como “realismo social ecuatoriano”. Estos análisis, más que analizar la correalidad -no la realidad- que por medio del lenguaje se instala en el texto, han investigado la forma en que éste “refleja” un referente, sin embargo las palabras no reflejan sino que representan. Por tanto, la crítica no ha tratado el realismo del discurso, sino cierta obligada referencia (objetividad, coseidad o hechos) que establece la obra por la indiscutible necesidad que todo signo tiene de referirse a algo, ya sea real, ideal, imaginario o posible. ¿Pero se pueden homologar los molinos de viento de *El Quijote* con los molinos de La Mancha? En otros casos, el apriorismo ha confundido la intención de los autores con el sistema simbolizado en el texto; lo que se desea hacer (*fecit*) se plantea como lo hecho (*factum*). Pero un autor no escribe lo que quiere sino lo que puede, pues la intención no produce resultados, solamente los dirige hacia un fin.

En consecuencia, por un lado se ha descuidado la alta, baja o distorsionada referencia que se traduciría del análisis de los textos de esta generación. Por otro, se ha olvidado que la correalidad de la obra no se halla en su grado de referencia a unas circunstancias vitales -económicas, sociales y políticas, si se quiere- sino en la conformidad o adecuación de la representación con el mundo ficticio copiado (mimesis) o representado (diégesis). La mimesis es el mundo ficticio

que remite a un algo imaginario o real, o sea, a la correalidad; la diégesis es el referente creado por y en el mismo texto. Así, los molinos de viento que observa don Quijote son diegéticos, mientras que los observados por Sancho son miméticos. No obstante, en la marcha del discurso, ambas tendencias se entrecruzan: Sancho se parece cada dada vez más a don Quijote y viceversa.

Por último, se ha buscado que el texto exprese lo que el lector deseaba que dijera, sin advertir que lo colocado por él en la obra no es lo que ésta dice. Estos encuentros motivados por el lector pueden originarse en la vecindad con un referente real, el uso retórico del testimonio y de los procesos sociales, los compromisos ideológicos, los cambios aparentes en el uso del idioma, la traducción del habla coloquial y actualidad de ciertos temas. En bastantes casos, sin una estética y epistemología del realismo, estas lecturas han utilizado el texto literario como documento para ejemplificar problemas de muy variada índole (sobre todo el sociologismo), exigiendo a la obra un *ethos* que no tiene, o indagando problemas, asuntos, personajes y símbolos imaginados.

Este dudoso acercamiento se debe, en parte, a que la propia crítica ha olvidado su función de cuestionar su correcta labor, su propia validez. De esta forma, el texto se ha convertido en pretexto para las más disímiles intenciones. Es decir, en vez de hurgar en el texto, la lectura y muchos de los comentarios alrededor del relato han encubierto esa misma expresión literaria que se quería atender.

Y si el acercamiento posee unas expectativas que inciden en el examen y lo sesgan, aclaremos cuáles han sido éstas. El uso de la crítica impresionista (Benjamín Carrión, Antonio Sacoto y Alejandro Carrión), generacionista (Hernán Rodríguez C., Juan Valdano, Ángel F. Rojas, Luis Alberto Sánchez, principalmente) y del sociologismo (reflejo) defendido por Agustín Cueva, Miguel Donoso Pareja y Erika Silva, estableció que el "grupo de Guayaquil" era similar en temas y recursos a otras tendencias europeas denominadas "realistas", y, por analogía con ellas, se tildó al grupo con el membrete de "realismo social", sin advertir que tal vez el término para definir las fuera otro.

Hipotéticamente consideramos que esta crítica no responde a la correalidad del texto, sino a algo presumible, hallado al compararlo con un referente de lo que es realidad social por opinión común en el imaginario popular, pero que más bien puede ser realidad alienada. Ese “realismo ecuatoriano” se fundamenta en las reflexiones, comentarios y divagaciones de los narradores, y no en la correalidad estructurada en el texto literario. La verdad ficticia del relato estaría dada por la acción de los personajes en un espacio y en un tiempo, y también en la reacción de ellos frente a esa correalidad ficticiamente vivida. Por tanto ni el tema, ni los registros de un habla, ni el compromiso, ni los tipos y caracteres de los personajes convierten la obra en “realista”, sino cierta verdad o cosmovisión del texto: su ámbito interior.

Para analizar hasta dónde es “realismo” el de esa literatura nos preguntamos qué “realidad” se evoca en el texto. ¿La correalidad narrada pertenece al texto como verdad estética o a otros artificios empleados por el escritor? ¿En qué consiste ese “realismo”? ¿Qué cambios fundamentales introdujeron en la literatura ecuatoriana y qué pervivencias de otras épocas se muestran? ¿Cuál es el grado de referencia con el referente del discurso? ¿Qué esquemas, recursos, estructuras, motivos e ideología utilizaron? ¿Qué relación existe entre realidad imaginada y alienación? ¿Cómo se establecen las relaciones de los personajes con la correalidad espacio-temporal del texto? ¿Cómo se relaciona la lógica de lo real de la vida con la lógica de lo real en el relato?

## **Intenciones y método**

Si creemos encontrar estas limitaciones en los trabajos anteriores, apuntemos ahora las premisas teóricas que están presentes en nuestra relectura. Jorge E. Adoum<sup>6</sup> ya adelantaba que el llamado “realismo social” quizá no fuera más que un idealismo social (ideologismo) en

6 Cfr. Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1978, pp. 204-216.

donde se caricaturizan personajes y situaciones en forma novelada, lo cual estaría más cercano al costumbrismo y al folklorismo que al “realismo”. Si la verdad de la obra reside en la verdad ficcional que se instala dentro de la novela, o sea, en la “mundanidad” que crea el texto, esta correalidad no ha sido suficientemente esclarecida por la crítica. Los estudios precedentes se han fijado en el discurso comentado y lo han comparado con el referente social ideologizado en la lectura.

El deseo de los escritores por “plasmear la realidad y solamente la realidad” —máxima del grupo de esa generación— parece motivado por ideas en boga y por deseos de renovación literaria y cambio social, quizás también por estereotipos escondidos. Si bien el discurso literario puede ayudar a transformar el mundo con su conciencia crítica (instrumentalidad de la lengua por ser medio de persuasión e información), la eficacia de ese propósito dependería del ámbito instalado en el texto. Y ámbito quiere decir que crea una verdad estética, no que intenta calcar una verdad lógica (convencer), social o política. Las obras literarias no pueden ser analizadas por la intención de los autores, sino por la “mundanidad” del texto, por su revelación, logros y significado. En definitiva, quizá se haya confundido la “actitud” del grupo con el logro alcanzado en dicha intención, o se confunda representación con lo representado.

En este mismo sentido, Mario Vargas Llosa decía que “después de copiar a Europa, el novelista latinoamericano pretendió fotografiar la realidad que lo rodeaba: al mimetismo sucedió el folklore.” A continuación y después de señalar la confusión entre creación e información, entre arte y artesanía, y que las buenas intenciones no bastan para escribir buenas novelas, Vargas Llosa indica esos errores; las novelas son: a. “morosas en la descripción del paisaje y de los usos y costumbres pintorescos,” b. “casticistas en la pintura de la naturaleza,” c. “dialectales a veces hasta lo incomprensible en los diálogos,” d. “maniqueas en el planteamiento de los conflictos sociales,” e. “las novelas primitivas proponen una visión vigorosamente

colorista en sus mejores momentos,” f. “pero siempre decorativa y superficial, de la realidad que las inspira.”<sup>7</sup>

Desde unas premisas teóricas sobre la epistemología y estética de la correalidad, empezamos por un análisis de la obra *Los que se van* (1930), como cambio de dirección en las intenciones literarias de los escritores ecuatorianos, cambio o camuflaje también de los temas, de los recursos y estructuras. Se analizan después, dos novelas casi inmediatas que pueden ayudar a comprender el “realismo” propuesto a partir de ese tan celebrado libro de cuentos; estas novelas son *El muelle* (1933) de Alfredo Pareja Diezcanseco, y *Don Goyo* (1933) de Demetrio Aguilera Malta, estimados los textos más próximos y valederos en el replanteo literario del Ecuador desde el libro de cuentos marcado como línea divisoria. Aunque *El muelle* no es la primera novela de Pareja Diezcanseco, establece una tendencia en las sucesivas creaciones ecuatorianas; *Don Goyo*, una de las mejores novelas ecuatorianas y la fundamental del autor, como ya explicaremos, persiste en temas que son reiterados en el libro de relatos mencionado y resume todas las inquietudes que luego aparecerán en otras producciones de este escritor.

Para sumergirnos en esos objetos de estudio con cierto orden y procurar mayor claridad en la búsqueda y, en lo posible, excluir juicios que puedan dar al traste con la finalidad del estudio, adelantamos algunas de las intenciones que motivaron el encuentro. Buscamos primeramente describir lo real imaginario (mimesis y diégesis) y esquematizar las características de las obras para cualificar sus valores e influencias posteriores mediante el análisis y descripción de los temas, actantes, motivaciones, estructuras, referencia, contexto, lenguaje, ideología, situaciones y modos de representación.

Se analiza cuánto de la correalidad literaria muestran estas obras, y cuánto responde a una realidad alienada, que obviamente es “otra

7 M. Vargas Llosa, “En torno a la nueva literatura latinoamericana”, en Germán y Agnes Gullón, *Teoría de la Novela*, Madrid, Tecnos, 1974, p. 114.

realidad". Se investiga la hipótesis de la posible alienación producida por la ideología de este "realismo". Se observa qué otra "realidad" ha inventado la crítica. Y, por último, como persistencia fundamental del estudio, se intenta desvelar en qué forma este "realismo" responde al mundo referido, y no al representado, problema que entendemos medular en la investigación.

Aproximarse es comenzar a conocer. Distanciarse es empujar al olvido, iniciar la indiferencia, soslayar y desmerecer el encuentro inesperado o abrupto. Todo acercamiento implica una adecuación y un fin. El método, una de las variadas formas de adecuación, es escoger una herramienta y desechar otra. Y es que cualquier aproximación y alejamiento nos limitan. El método de la lectura crítica abierta consiste en un examen exhaustivo de todos los componentes del relato, método que se explicita en los primeros capítulos y que realiza un camino de ida y vuelta, toma distancia, comprime lo leído en busca del sentido y, luego o antes, parcela los componentes del relato para observar coincidencias y omisiones.

Parece pertinente describir el enfoque metodológico para establecer qué es el realismo estético, de tal modo que se realizará una investigación sobre epistemología y estética del movimiento realista. La pregunta básica que queremos responder es ¿cómo se relaciona la lógica de lo real con la lógica de lo real imaginario? El análisis principal se dirigirá a la observación de los modos de representación mediante la búsqueda y dilucidación de las motivaciones realistas y estéticas.<sup>8</sup>

La lectura crítica es una singular forma de penetrar en la transformación mostrada en el texto, por ello tiene dos momentos: uno activo, de lectura crítica de la obra, en donde los actos de **descodificación** y **recodificación** son básicos para hallar el sentido; y otro **transformador** con el que se pretende ajustar, cambiar y precisar la interpretación. Transformar se entiende también en sus

8 B. Tomashevski, "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. Aires, Siglo Veintiuno, 1970, pp. 199-232.



dos momentos: primero, como mirada y contemplación de las obras; y segundo, como aprobación o reprobación que se expresa en la crítica. En definitiva, se estudiarán los textos desde una perspectiva básica: descubrir la correalidad (verdad narrativa) instalada en el texto. Para establecer esa verdad se utilizan variados pasos y encuentros que ya hemos indicado.

El deseo del escritor señala una intencionalidad de la representación, pero puede que no sea lo representado en la obra. Existe un abismo entre copiar la realidad (mimesis) y el arte de fingir literariamente una correalidad (diégesis), siguiendo la lógica de lo real imaginario. Por ello, Tinianov y Jakobson advertían que “es imposible establecer una correlación rigurosa entre la serie literaria y otras series sin haber estudiado previamente esas leyes.”<sup>9</sup>

Lo real es lo verdadero (metafísico). En arte, lo real es la verdad estética instalada en el texto como una esencia diferente (correalidad estética, diferente que realidad estética). Lógicamente hablando, las frases del texto literario no son ni verdaderas ni falsas, esto es lo que define su vida ficticia. Este hecho no contradice lo anterior porque al hablar de la verdad del texto estamos indicando la capacidad de evocar un mundo (mundanidad instalada en el texto). O sea, los personajes y situaciones en relación de verdad con la correalidad narrada.

La materia histórica del texto no hace verdadero el discurso. Es decir, que el uso de un espacio y una historia con referentes reales, sacados de situaciones de la historia y de la sociedad concreta, no determinan el carácter “realista” de un relato. Es posible que ni la tendencia a la verosimilitud ni la verosimilitud del texto lo conviertan en real. Bajo cierto aspecto, “todo texto es verosímil por el hecho de ser un texto.”<sup>10</sup> Entonces no se deberá confundir verosimilitud con “realismo”.

9 J. Tinianov y R. Jakobson, "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1970, p. 103.

10 G. Genette, "La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén liberada de Tasso", en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 43.

Para algunos críticos conocer es nombrar. Este nominalismo del lenguaje supone que el fin primordial del lenguaje es “transmitir el conocimiento de las cosas”. Pero ¿nombrar las cosas es dar con su realidad esencial? En esta misma categoría está la suposición de creer que algo es más real cuando se transcribe el habla coloquial de los personajes. Esta habla jergal o coloquial no es propiamente literatura, es “lingüística”. Quizá por ello en nuestro realismo haya más de folklorismo, cosismo, costumbrismo y dialectismo, que propiamente “realismo”.

La tiranía del tema, nacida de una intención por copiar la realidad aparente sin un examen riguroso de la misma, tal vez produjo un determinismo literario de época, y un idealismo, pues “más idealista que ninguno es, por lo general, el realismo socialista: idealiza el presente en los únicos países de la tierra cuya mecánica social permite la planificación del futuro, o idealiza las condiciones ‘objetivas’ para inventarnos un futuro en nuestros países.”<sup>11</sup> El escritor no está libre de una ideología ni de alienaciones. Es posible que en su deseo por plasmar una realidad, y desde esa óptica de su ideología, haya reproducido una falsa o verdadera conciencia, pero en eso no radica el valor literario.

Las deudas contraídas con los que nos precedieron en un trabajo parecido aparecen citadas en el mismo estudio y reaparecen en la bibliografía de las referencias. Sin embargo, por sus propios valores son memorables los empeños de aquellas personas que tomaron una responsabilidad semejante enseñándonos el arte de acercarnos, revelando formas de aproximarnos con cautela. El libro fundamental sobre el “realismo”, en el sentido de observar la evolución de los procedimientos literarios para representar una realidad ficcional (correalidad), es *Mimesis*, de Auerbach. En el Ecuador, los acercamientos de Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad” y *La gran literatura del 30*, aunque incompletos, me parecen los estudios más acertados y sugerentes. Las dos obras de Miguel

11 J. E. Adoum, *op. cit.*, p. 206.

Donoso P. se proponen fundamentar la tesis de la continuidad literaria sin ruptura.

En el campo de la estética es necesario indicar que los aportes de G. Lukács, Hegel, J. P. Sartre, M. Heidegger, Max Bense y Nicolai Hartmann me han brindado más posibilidades y horizontes de los que haya podido utilizar. La sola enumeración de estos enormes pensadores ya está indicando el carácter interdisciplinario de este trabajo, lo cual no significa eclecticismo sino insuficiencia al advertir que cualquier objeto rebasa el conocer humano y la aproximación al objeto lo parcela y atomiza.

Las convenciones que rigen la vida social cotidiana no son las que aparecen en el desarrollo del relato. La vida diaria, en la mayoría de los casos, es aburrimiento, fatiga y rutina, pero en la novela ese drama sin interés debe convertirse en intriga. Así, don Quijote se embarca en aventuras no sólo para imitar las hazañas de los caballeros andantes y superarlas, sino para acabar con el aburrimiento de esas jornadas donde “se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio.” La fantasía leída lo lanza a emparejar imaginación con realidad. Empecinado en experimentar esta nueva convención, ajusta su realidad soñada con la imaginada por el narrador, que se basa en otra convención atribuida a Cide Hamete, primer creador de un anterior arreglo: el envolvente engranaje del laberinto humano.

Don Quijote se arrima a la realidad desde la fantasía. También es viable aproximarse a la fantasía desde la realidad. En esta disyuntiva está y se halla el sentido pleno que usamos precisamente en este acercamiento.

## CAPÍTULO I

# EPISTEMOLOGÍA Y ESTÉTICA DEL REALISMO

*Toda escuela literaria que se opone al estilo precedente pregona siempre en sus manifiestos, bajo una u otra forma, su fidelidad a la vida, a la realidad.*

**B. Tomashevski, “Temática”.**

### ¿Aldeanas o princesas?

La investigación del realismo en unos objetos literarios particulares supone dos análisis anteriores. Se hace inevitable fundamentar la “realidad” de la obra de arte en general y, posteriormente, estudiarla en ese individual objeto artístico que aparece dentro de una creación concreta.

Si el arte pertenece a lo imaginario y como tal le negamos cierto tipo de realidad, es entonces contradictorio hablar del realismo de un irreal. En su estudio sobre lo imaginario, Jean Paul Sastre, cuando distingue entre “conciencia realizante” y “conciencia imaginante”, formula tajantemente que “la obra de arte es un irreal,”<sup>12</sup> enunciado que conduce a la contradicción que hemos señalado. Esta supuesta contradicción requiere de algunas precisiones para poder caminar airoso y sin contratiempos.

<sup>12</sup> Jean Paul Sastre, *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 241.

La afirmación del filósofo francés se sostiene, según su explicación, en que el objeto estético es un irreal, mientras que lo real es la materialidad del mensaje (pinceladas de óleo, libro en bruto, lienzo, papel, mármol, etc.), lo que se podría denominar soporte. Sin embargo, la distinción entre soporte estético y objeto estético es meramente metodológica, pues el texto sin un soporte físico es inaprensible. La palabra oral se asienta en el aire, y la escrita casi siempre en un pliego de papel; con la imagen ocurre lo mismo, sea una cartulina, acetato, plástico o una pantalla electrónica.

Cualquier representación de esta irrealidad del arte (correalidad para nosotros y desde aquí en adelante) se revela a través de un conjunto de objetos reales, pues la expresión artística es primaria y fundamentalmente sensible; se capta a través del sensorio y por él llega a la percepción, intelección y comprensión. Además, si el objeto artístico fuera un irreal, el placer o displacer que se obtuviesen a través de una obra sería algo real producido en la conciencia por un irreal, y tendríamos que admitir que la fuente de algo real es un irreal, lo cual entraña ya un contrasentido, por decir lo menos. Por ello, nosotros viajaremos por diferente senda y distinguiremos entre correalidad y realidad para evitar confusiones, y en estos puntos nos detendremos en este capítulo.

Si real es “aquello que es”, e irreal es “lo que no es”, nombrar algo como irreal es calificar la nada. El predicado irreal dicho de algo sería una contradicción, pues afirmo que algo (ser) consiste en ser irreal, es decir, en no ser. Por esta contradicción manifiesta en el término preferimos denominar a cualquier representación simbólica como “co-real” (**correal**), y su modo de ser en abstracto, la **correalidad**. En este sentido hemos usado el término. En el mismo caso caerían los productos de la imaginación y el ensueño, las apariencias y los posibles. Por ello cabe señalar que irreal (correal para nosotros) se entiende no como carencia de ser, sino como ser de otra manera, partiendo del supuesto de que los objetos mentales se pueden referir a modos de ser muy diferentes: ideales, posibles, imaginados, supuestos. La distinción entre ser y modo de existencia del ser nos

puede dar pistas para aclarar el sentido de lo nombrado por Sartre como “irreal”.

Si las obras en su conjunto son cosas irreales, sería una torpeza terminológica hablar de realismo, pues lo obvio sería considerarlas dentro de un “irrealismo”. El asunto se zanja cuando el arte, en su verdadera dimensión de existente, es un ser para la representación, en donde su modo de ser es la correalidad, ni una esencia irreal, ni real, ni ideal, ni apariencia, ni reflejo, sino realidad simbólica o correalidad.

El punto de partida para tal distinción es un acercamiento hacia qué denominamos con el vocablo real. El más grande artífice de lo real en todas sus posibles implicaciones ha sido Cervantes, no porque fue un filósofo y produjo una ontología o tratado epistemológico, sino porque estableció en su novela (*El Quijote*) ese juego que en la mente humana provoca el choque entre realidad y percepción, sueño y vigilia, visión racional e ilusión, ser y apariencia, fantasía y realidad, término y objeto mental.

En el capítulo décimo de *El Quijote*<sup>13</sup> (Segunda Parte), cuando el caballero andante encarga a Sancho la misión de adelantado para ir a descubrir a Dulcinea, se produce una aventura que puede servirnos de pauta sobre qué sea eso llamado real. El título del capítulo en mención es ya un giro del personaje coadyuvante en protagonista de la aventura: “la industria que Sancho tuvo para encantar a la señora Dulcinea.” Los opositores de don Quijote han sido los magos encantadores, pero en esta aventura el colaborador del caballero se convierte en adversario, en otro encantador. De inmediato se advierte que no es don Quijote el dueño de la escena sino el escudero. Hay una cesión en el protagonismo y será el fiel compañero el causante del enredo.

13 Para la transcripción de las citas de *El Quijote*, hemos usado las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Aguilar, 15ª. ed., 1967, pp. 1302-1308.

En episodios anteriores, los sabios encantadores (Merlín, Arcalaus y Frestón) son los señalados por don Quijote para trastocar la percepción de éste, pero en esta ocasión el papel de mago le corresponde al ignorante e iletrado campesino Sancho Panza. Éste es ya un primer giro en la situación, pues Sancho se convierte en mago (engañador), pero sin abandonar su condición de escudero y siervo.

Tal cambio en la actitud simple y materialista de Sancho exige una advertencia del narrador para conseguir la credibilidad de sus lectores y la verosimilitud dentro de la historia, por ello se inicia el capítulo con el aviso: “llegado el autor de esta grande historia a contar lo que en este capítulo cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído.”

Luego del aviso con el que nos previene el narrador, procura la expectativa mediante la hipérbole: “porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse.” ¿Cuál puede ser una mayor chifladura a las que nos tiene acostumbrados el caballero? Abiertas las innumerables hipótesis que el texto genera, comienza la **intriga** (abrir posibilidades), la novedad, la curiosidad por descifrar el gran desvarío que nos ha preparado el relator. Como la **información** es medida de probabilidad, entonces el cambio generado por el narrador abre una gama de posibles narrativos que atrapan e interesan. Al contrario, una información **previsible** es muy predecible y se perdería la novedad y variedad necesarias para encantar al lector. Así, no asombra que salga el sol si estamos en verano.

Después de esta situación inicial en que don Quijote espera en un encinar cercano al Toboso el regreso de su adelantado, Sancho sale a cumplir su misión heroica: “mandó a Sancho volver a la ciudad, y que no volviese a su presencia sin haber primero hablado de su parte a su señora, pidiéndola fuese servida de dejarse ver de su cautivo caballero, y se dignase de echarle su bendición, para que pudiese esperar por ella felicísimos sucesos de todos sus acometimientos y dificultosas empresas.” Sancho se convierte en emisario, en recadero, especie de alcahuete y preparador de un encuentro amoroso.

Lo que sabe el narrador y desconoce don Quijote, es que Sancho usará también las mismas estratagemas de su amo para darle gato por liebre.

Relegada la misión al escudero, don Quijote pasa a un segundo plano, pero antes orienta, manipula la percepción de Sancho con las ensoñaciones de su locura, imágenes que para el caballero son tan reales como la luz que nos ilumina: “¡Dichoso tú sobre todos los escuderos del mundo! Ten memoria, y no se te pase de ella como te recibe.” Y al punto hace una enumeración en frases condicionales de las posibles formas de encontrarla, anticipando las maneras y modos de actuar de una linajuda dama y cómo la hallará según su loca fantasía. Sancho se fijará en las zalemas, las gracias y donaires, los suspiros y gestos gentiles propios de una mujer de alcurmia, pero que contrastarán con el hallazgo inesperado.

Sancho aguija el borrico y se ausenta. Cuando pierde de vista a su señor, el escudero se detiene e inicia un largo monólogo interior para recapacitar en el alcahuete en que se ha convertido por orden de don Quijote: “Pues, ¿qué vas a buscar?” “Voy a buscar, como quien no dice nada, a una princesa, y en ella, al sol de la hermosura y a todo el cielo junto.” “Y ¿adónde pensáis hallar eso que decís, Sancho?” “¿Adónde? En la gran ciudad del Toboso.” “Y bien, y ¿de parte de quien la vais a buscar?” “De parte del famoso caballero don Quijote de la Mancha, que deshace los tuerfos, y da de comer al que ha sed, y de beber al que ha hambre.” En este bello y extenso soliloquio, Sancho se percata de que la tarea no es tan fácil como parece, pues él no conoce a la tal Dulcinea y barrunta que la tal Dulcinea es un ensueño de su amo. Sancho dubita entre su realidad de las cosas y esa otra realidad que poco a poco ha ido prendiendo en su cabeza tras el contacto con don Quijote. ¿Será Dulcinea una doncella palaciega como su amo predice?, o al contrario, acostumbrado a los desencantos, ¿no se topará con un adefesio?

Después de mucho cavilar le llega la sensatez, y razona para sí que puede engañar a un loco dándole oropel en vez de oro. El razonamiento de Sancho



es un prodigio de inteligencia y conocimiento de su señor por la experiencia acumulada: “Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que toma las más veces una cosa por otra, y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a ese tono, no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea.” En la recapitulación de aventuras pasadas, el escudero se convence de que será fácil engañar a don Quijote porque está deschavetado. En su magín, supone Sancho que con estos antecedentes será fácil despistar a un deschavetado, pues bastará con hacerle creer a su amo que en realidad ve lo que desea ver. Para hacerle creer a don Quijote que ha realizado la mensajería, espera a que el tiempo transcurra para luego volver con el cuento de que ha cumplido el encargo.

Pero las cosas se tuercen. Al rato el escudero observa a tres mozas labradoras montadas en sendos “pollinos o pollinas.” Sancho corre a contar a su amo que ha encontrado a Dulcinea acompañada de dos doncellas, presumiendo que don Quijote se dejará llevar por el engaño y no advertirá que en realidad son tres labradoras. Regresa donde aguarda don Quijote con ánimo de engañarlo. Con un lenguaje similar al de su señor, describe los atributos de las mujeres que no ha visto (doncellas por aldeanas) y aviva la imaginación de don Quijote: “venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada (...) Sus doncellas y ella, todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocados de más diez altos.” Sancho no es veraz, pues no ajusta las palabras a la percepción de lo observado, sino que acomoda su relato a la visión hipotética que deberá tener el caballero andante en la cabeza. Lo que hace Sancho se conoce con el nombre de identificación literaria, y se produce cuando el ingenuo lector cree que las palabras son la verdad real.

Ambos se mueven hacia el encuentro con esas damas. Sancho va feliz de engañar a don Quijote, éste algo mosqueado por tan grata fortuna cuando ésta siempre le ha sido adversa. Pero en esta ocasión

la locura del amo no funciona como esperaba el escudero. Al arribo, don Quijote manifiesta: “Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre tres borricos.” Sancho no desiste en su engaño e inicia con palabras y gestos una actuación para convencer a su señor de que éste se ha equivocado. Se hinc a los pies de las campesinas, habla ternezas y alabanzas, gesticula con los queiebres aprendidos de su señor. Ni la visión de don Quijote ni el tufo de las aldeanas se alteran con los ademanes galantes de Sancho, a tal punto que el caballero andante debe atribuir esta confusión a un hechizo, a su mala suerte y a “las nubes y cataratas” que, con seguridad, alguno de los encantadores han puesto sobre sus ojos.

Finalmente las labradoras se alejan, y don Quijote reitera que no coinciden las percepciones entre caballero y escudero porque nuevamente los magos se han burlado de él y han transformado a la hermosa Dulcinea en “una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana.” El remate de don Quijote no es pensar que Sancho haya querido engañarlo, sino que tal situación ha ocurrido porque él es, gracias a los encantadores, “ejemplo de desdichados.” Las aldeanas, que Sancho quería hacer pasar por doncellas suponiendo que su señor así las vería, solamente son doncellas si se acepta el encantamiento de los magos. Una nueva cabalgada se avecina.

En el siguiente capítulo don Quijote se enfrenta con la carreta de “Las Cortes de la Muerte”. Nuevamente la realidad se ha trastocado, pero en esta ocasión el disfraz y la máscara lo vuelven a despistar. Aquellos que se aproximan y que parecen encantados, son en verdad actores de teatro. En un comienzo, el caballero entiende por los atuendos que se enfrenta a una nueva aventura donde debe vérselas con seres extraños. Pero se refrena no vaya a sucederle lo mismo que con las aldeanas.

Por las explicaciones del carretero, don Quijote se convence de que no son malandrines ni diablos sino una comparsa de comediantes. Admite que ese es un fingimiento real: teatreros. Mientras el fingimiento de Sancho era un engaño, el de los figurantes es representación. Por

ello, don Quijote cae en razón y recapacita: “y ahora digo que es necesario tocar las apariencias con las manos para dar lugar al desengaño.” La raíz de todo conocimiento racional se funda precisamente en la oposición entre apariencia y realidad, engaño y desengaño, fingimiento y sinceridad, verdad y falsedad. Don Quijote ha cambiado de parecer y no lucha contra los comediantes porque reconoce que las apariencias no son la realidad, lo cual demuestra que en ese momento está bien cuerdo. Los actores tienen apariencia de diablo, ángel, muerte y emperador, pero todo ello es careta y vestuario, ilusión y farsa. El arte de la representación se reconoce como lo que es: artificio.

En dos breves capítulos y con unas secuencias de magistral intriga, Cervantes nos brinda varias lecciones sobre la realidad real y la realidad representada (correal), entre apariencia, símbolo y realidad. Sin espejos ni laberintos, es evidente la pericia para urdir situaciones conflictivas en un narrador de la talla de Cervantes.

## **El acertijo entre percibir, imaginar y representar**

Las posibilidades originadas en estos episodios cervantinos recrean diversos matices para explicar qué son la creencia, la farsa, el engaño, el desengaño, el disfraz, la realidad y las apariencias. La primera hipótesis tiene que ver con la cordura de don Quijote, ¿por qué percibe lo que en verdad es (las aldeanas) si en otras situaciones no lo ha hecho? Las campesinas son tales campesinas, no hay cambio ni engaño sino adecuación entre lo percibido y las personas que causan la percepción. Sin embargo, como esta normal apreciación destruiría las aventuras en las que él ha transformado la realidad (molinos de viento en gigantes, ventas en castillos), entonces confía en lo que dice el escudero, que son doncellas, cuando don Quijote solamente observa labriegas, por lo tanto, desde la perspectiva del caballero, los magos deben haber adulterado en su mente la traza de las mujeres y, por ello, Sancho no miente. Ésta es la conclusión de don Quijote. Sancho, al contrario, sabe que ha mentado a no ser que su amo tenga razón en que son hermosas doncellas trastocadas en labradoras por algún maleficio.

Sancho no ajusta su respuesta a lo real, por eso miente a su amo. Pero ambos observan lo mismo, y Don Quijote, para salir del enredo, se vale de la estratagema de que eso que ven es pura ilusión creada por los sabios encantadores. De esta manera es creíble la justificación de don Quijote al aceptar que las aparentes aldeanas son en realidad princesas transformadas por los diabólicos magos para impedirle observar la hermosura de la dama de sus sueños. A tal punto cree en esta justificación que él mismo entiende que su apariencia debe haber sido también alterada para que las aldeanas no lo reconozcan y lo vean como un loco, o sea, que él también debe haber sido encantado por los magos. Es por esta razón por la que se convence de que Dulcinea tampoco lo reconoce.

Pero si Sancho ve lo que desea ver y no lo que es, entonces éste ha llegado a un nivel de locura que se empareja a la de su señor. De esta manera ambos se han contagiado de igual vesania. Así, para convencer a don Quijote, Sancho tiene que fingir mediante el mimo y las galanuras cortesananas, haciendo creer a su amo aquello que no es, pero que es posible que sea en la sesera de don Quijote. Si ambos aventureros han sido engañados por los encantadores y en verdad Dulcinea ha sido transformada en campesina, la comedia de Sancho sobra y él ha sido engañado. Entonces es creíble que las dos respuestas, aunque contrarias, sean valederas.

Sancho actúa no ante lo que ve, sino ante lo que puede ser visto en la mente de don Quijote, hay acomodo y manipulación; don Quijote actúa con desencanto ante lo que ve, pues lo atribuye al hechizo. En ningún momento pasa por la cabeza del buen caballero que su escudero intente engañarlo. Solamente el hechizo puede justificar que Dulcinea del Toboso aparezca como una rústica aldeana. De este modo, la realidad puede alterarse cuando no conviene a nuestros intereses (conciencia alienada). Jamás aceptará don Quijote que su dama tenga la apariencia que él no permite dentro de su magín. El recurso para el cambio es ver lo que deseamos ver y justificarlo. Aquello que justifica lo que queremos que sea se llama estereotipo, forma mental que nos sirve para explicar el mundo como deseamos.

En aventuras anteriores lo que para Sancho es la realidad, para don Quijote es encantamiento; y lo que para Sancho es locura, para don Quijote, realidad. Cada uno de ellos actúa de acuerdo a este principio. Sin embargo, en este capítulo, mientras don Quijote conserva dominio de sí y sensatez, Sancho altera la norma materialista y práctica de su proceder y se comporta como un verdadero loco. No habla ni gesticula como un auténtico aldeano, sino como un gentilhombre que conoce los jeribeques y zalemas. Aunque en él existe la intención del engaño y la mofa, las palabras hacia su señor son de respeto. Y este mentiroso sale engañado cuando don Quijote recurre al artificio de que en verdad los encantadores nuevamente lo han engañado con sus trucos tanto a él como a Sancho.

Lo que percibe y lamenta don Quijote no es la mentira del escudero (imposible según el código de la caballería), sino sufrir el invento de los magos y su desdichada condición de varón de dolores, pues los malvados y la mala fortuna nuevamente le han negado el contento de ver a su señora. La reflexión quijotesca radica en que la vida es coraje, jamás rendirse ante la adversidad y conservar una ilusión fresca que a la vida dote de sentido. Detrás de todo ello, se halla una explicación sobre nuestros estereotipos e inventiva para acomodar el mundo según nuestros propios intereses y caprichos.

Varias consideraciones parecen pertinentes acerca del tema de la realidad: unas veces las personas no vemos lo que es sino lo que queremos, las apariencias obstruyen la realidad, las palabras con frecuencia no representan lo que es sino aquello que no es, la mentira consiste en la inadecuación voluntaria entre lo percibido y lo expresado, la percepción no revela lo que es porque está impedida por las creencias, uno cree lo que desea, la ilusión y la mentira son tan reales como la misma realidad, el mundo es tan perverso que nos aliena con falsas creencias, lo real es una adecuación y concordancia entre el ser y lo que es conocido, las actuaciones de los otros y sus artificios para persuadirnos pueden provocar el equívoco, las palabras no son las cosas. Y en absoluto hemos acabado las múltiples sugerencias que el texto de Cervantes insinúa. Por ello, don Quijote concluye que “es menester tocar las apariencias

con la mano para dar lugar al desengaño.” Éste resulta del choque de la ideología (ensueño, creencia, artificio y apariencia) con la realidad.

La literatura verdadera desazona y provoca porque subvierte el orden establecido para indicarnos que hay otra cosmovisión posible. La obra se convierte por arte de la representación en una forma de evocar una correalidad que nos muestra esa verdad profunda que está mucho más allá de los artificios, de los fingimientos, de los acomodados y de nuestra conciencia engañada. La información, menos la superflua e innecesaria, nos construye como personas, por tanto, el saber nos libera. La desinformación, que es información falsa o deformación, actúa en forma contraria, enajena y altera a la persona con engaños.

Las aldeanas son verdaderamente aldeanas en sus borricos cuando ellas y sus borricos son eso, coincide lo que son con lo que aparecen, es decir, son auténticas campesinas y borricos, no están disfrazadas. Por ello, las palabras de Sancho y su actuación no pueden cambiar la realidad. Su auténtica identidad se constituye por lo que son y lo que representan. Esta coincidencia de lo que es con lo que verdaderamente es algo, es lo verdadero; la apariencia es la imagen de algo que se toma como real sin serlo. Y las palabras son verdaderas cuando representan esa relación.

Si Dulcinea y sus acompañantes no son campesinas sino que lo aparentan, entonces ella y su cortejo pueden ser las damas cortesanas que don Quijote supone han sido transformadas para que luzcan como lo que no son, no hay coincidencia entre ser y aparecer. La coincidencia de la esencia consigo misma es lo que hace que algo sea verdadero, la no coincidencia es lo falso. Don Quijote no puede admitir que esas damas sean en verdad reales sino una falsificación debida al artificio, pues la esencia de Dulcinea, damisela linajuda, no concuerda con su percepción. Sin embargo, las cosas son lo que son, principio de identidad ontológica, no lo que nombramos.

En el juicio “estas mujeres son palaciegas” es donde se halla la verdad epistemológica si el juicio pensado y expresado concuerda con la

realidad; si no concuerda con su realidad, porque realmente son labriegas, entonces el juicio es falso, pues o son una cosa u otra, siendo excluyentes los atributos predicados del concepto sujeto. En ambos casos corresponde aclarar que la verdad de lo real (ontológica) se basa en la identidad de una cosa con su esencia, mientras que la verdad epistemológica es la correspondencia o adecuación del juicio (conocimiento) con la esencia de lo real, de tal manera que la verdad del juicio sólo es posible cuando existe la verdad de la cosa.

Don Quijote no puede aceptar la proposición que proviene de Sancho cuando éste le manifiesta que son damiselas. Para adecuar su percepción con los juicios de Sancho, tiene que recurrir a un salto y entender que los sentidos le juegan una mala pasada debido a algún encantamiento, pues si las cosas son lo que son, ¿cómo él ve labriegas donde Sancho percibe damas? El razonamiento de Sancho es similar en la aventura de los molinos de viento. Donde Sancho ve molinos, don Quijote observa gigantes. Como en realidad son molinos, y la ilusión es gigantes, entonces, para Sancho, su amo está deschavetado. Pero para don Quijote molinos y gigantes son lo mismo, realidades iguales, pero alteradas por el encantamiento de los sabios, por tanto no está loco ya que hay una causa externa (los magos) que produce el trastoque.

Como una persona cree y se persuade de lo que quiere y le conviene, Sancho usa el engaño para no acometer el encargo, y don Quijote acude a la creencia del encantamiento para poder entender lo que sucede en el magín de su escudero. Fiel a sus principios caballerescos, jamás sospecha don Quijote que su escudero falsifique, oculte y tergiverse la información. Ciego en su creencia de que Sancho es honesto, se obliga a encontrar un artificio para comprender racionalmente los hechos: las sombras de sus ojos le privan del placer de contemplar a su señora por un encantamiento, así conforma y entiende lo ocurrido.

Los jeribeques, las mojigangas y palabras de Sancho poseen cualidad, pero son falsos porque éste tergiversa su conocimiento mediante la expresión oral y gestual, por eso es un mentiroso. Una información

puede ser falsa y provocar la creencia del público, dispuesto a aceptar en la mayoría de las veces lo que le conviene y a desterrar lo contrario.

La intriga del pasaje, que nos ha servido de lección sobre la realidad, mantiene la intriga por la forma y estructura en que tanto Sancho como don Quijote tejen la relación entre la apariencia y lo real desde dos perspectivas. Las posibles soluciones son las hipótesis de la increíble aventura, señaladas por el narrador al inicio del lance. El juego de Cervantes considera a la vez, pues así se dan en la naturaleza humana, el realismo metafísico y el gnoseológico, la apariencia de las cosas y su percepción, el engaño del enunciado y el de la enunciación.

En este acertijo de contrarios, el desengaño y la frustración resultan de tocar las apariencias. ¿Son irreales las apariencias y los ensueños? Desde luego que no, son modos diferentes del ser en un momento, determinaciones del ser en el tiempo. La realidad tiene siempre la posibilidad de expresarse, pero de igual manera, la añagaza. Captar lo manifiesto del ser entraña las posibilidades y defectos de un conocimiento humano limitado, porque las maneras de conocer están influenciadas por la percepción sensible, emociones, estereotipos, creencias, manipulaciones y opiniones.

En un proceso relacional de un sujeto con un objeto, la aprehensión de la realidad es conocimiento, y su posterior representación es un acto de creación y expresión. La obra artística es un producto que opera como objeto y vehículo de la comunicación estética en donde la función poética es su literariedad. El arte aparece como evocación, también como afecto (efecto de la descodificación) pues la percepción conlleva una respuesta provocada por los estímulos, pero su esencia es la verdad estética, que no es una valoración personal (vivencia del valor), sino un valor. Los portadores del valor ético son personas, en cambio el valor estético puede hallarse en obras, cosas e individuos que evocan lo estético del mundo. Su aprehensión se produce en un acto de contemplación o, como diría Hegel, manifiesta “el resplandor sensible” de la idea, pensamiento que se parece al de Platón cuando habla de la belleza como “*splendor veri*”, o sea, el esplendor o



resplandor de la verdad. Esta concepción está bastante alejada de lo que actualmente se denomina arte para los cultivadores del *kitsch*, pues si cualquier cosa es arte, nada lo es por un simple principio de mismidad sin diversidad.

## **La aprehensión estética**

A través del análisis de los capítulos cervantinos, hemos admitido que examinar y contemplar un objeto estético es revivir y reinterpretar el mundo que el artista a su vez ha representado y fingido en la obra. Pero rearmar (descodificar) y recodificar a través de la lectura no son simples actos de apreciación o glosa, son fundamentalmente ejercicios de lectura crítica, que no podrían realizarse prescindiendo de un conocimiento artístico y de la convención propuesta por el autor. Esta labor crítica es un trabajo de relación y correlación, mediante el cual establecemos si tal objeto estético es propiamente tal.

No se puede hablar para bien o para mal de unos objetos sin saber qué son y en qué consisten. Muchas veces, por la urgencia de pasar al análisis, a la descripción e interpretación, descuidamos la teoría estética; relegadas las ideas, nuestros juicios son impresionistas y hedonistas porque carecemos de piso, de un contexto.

Todo acto crítico es un acto de referencia y homologación en el cual el objeto particular se relaciona con principios estéticos diversos de acuerdo con una teoría artística implícita o explícita. Prescindir de una teoría estética supondría dos cosas: que estamos en posesión de una correcta estética, o que podemos darla por supuesta. Sostener lo primero equivaldría a un dogma para la crítica, la cual no puede surgir del carácter doctrinario y anticientífico del fenómeno estudiado y del método. En cuanto a lo segundo, es inadmisibles porque toda investigación nace de la aplicación de ciertos principios teóricos, de algún control sobre las observaciones y de una lógica en el manejo de ciertos criterios, en este caso estéticos. Por tanto, no hay forma de librarse de una epistemología estética. Pretender lo contrario sería abusar de la nobleza del lector y atiborrarlo con dogmatismos y

apriorismos estériles y paralizantes, abusar de su pasividad mental y atrofiarle el cerebro, dejarlo inerte ante el gusto, por lo general vergonzante.

La crítica literaria es un saber específico que no es posible llevar a cabo sin que antes se haya estudiado qué nos sea posible saber acerca del arte. La palabra “antes” no significa, en este contexto, anterioridad cronológica, sino teóricamente anterior. Todos apreciamos el arte y tenemos un bagaje cultural (modelos, esquemas, estereotipos) para apreciarlo sin que anteceda en esa apreciación un estudio sobre qué se pueda saber sobre el arte. Sin embargo, preguntarse sobre lo que se pueda saber, no niega el que no se posea un cúmulo anterior de experiencias y prácticas sobre el arte, solamente dice que debemos replantearnos y contestarnos acerca de qué sea ese conjunto de conocimientos a los cuales hemos denominado estéticos.

La teoría es posterior a la función que hemos dado al conocimiento; la teoría está dirigida por esa función e intención que pretendemos sobre tal o cual objeto. En este caso, si nuestro conocer investiga qué sea el saber estético, ésta función e intención normarán nuestra teoría. La teoría es, entonces, posterior a la función del conocer, presupone siempre algún previo conocimiento intelectual y sensible.

Una teoría no tiene aquí el sentido de una contemplación del objeto, de pasividad sobre éste, tiene el sentido de marco referencial hipotético basado en modelos intelectuales. Una teoría crítica presupone un conjunto estructurado de enunciados y proposiciones enlazados entre sí, que se refieren a un aspecto de la realidad y que, por derivación lógica, dan lugar a otros enunciados que explicarán el modo de proceder de los objetos sobre los cuales ese conocimiento se circunscribe.

Nuestros objetos de ahora son estéticos, productos del quehacer de la persona en la cultura. La obra explica su especificidad y su esencia artística a través de una teoría estética. La teoría estética se basa en modelos porque el arte en sí no es anterior a la obra ejecutada,

pero los modelos no son la teoría estética. El modelo estético anterior a cualquier obra equivale a lo que el artista ha concebido e imaginado antes de su producción. Nadie, salvo el propio artista, conoce el modelo que éste desea reproducir a través del texto: el observador solamente puede acercarse a ese modelo e inferirlo por medio del producto, de la obra realizada. El modelo del artista, que nos es desconocido, aparece por y con la obra de arte y se refiere siempre a un marco referencial (situación) amplio que es la vida en todas sus implicaciones sociales, psicológicas, políticas, económicas, imaginarias, etc., y también a otros productos culturales ya elaborados.

Todo acto de conocer arte es en un comienzo un acto de sentir, de aprehensión sensible. Ver un cuadro, leer un libro, escuchar una sinfonía son actos sensibles. Sin embargo, esto no significa que toda aprehensión sensible sea artística. Lo que señalamos es que anterior al acto sensible existe un estar ahí, preliminar, y consiste en la obra artística. Esa presencia deberá ser conocida y reconocida por la aprehensión sensible para que se produzca el conocimiento del objeto estético particular.

El arte es de naturaleza sentiente, igual que el mundo de los objetos reales y sus representaciones. Aunque no es el rasgo dominante del arte, será necesario tenerlo en cuenta porque es ahí donde se inicia el proceso del conocimiento estético. La intelección estética comienza en un acto de aprehensión sensible. La aprehensión sensible es lo que constituye el sentir.

Xavier Zubiri<sup>14</sup> distingue tres momentos en el proceso de sentir: a. la **suscitación** que es el momento donde principia una acción, por lo que no puede confundirse con excitación, que es momento de una función; b. la **modificación** tónica consiste en el estado o tono vital de la persona, su estado anímico en un tiempo, y que puede modificar

---

14 X. Zubiri, *Inteligencia sentiente*, 2a. ed., Madrid, Alianza, 1981. Sobre la aprehensión sensible, véanse pp. 27 y ss.

y de suyo modifica la suscitación; c. el momento de **respuesta**, que es la acción de replicar. Este proceso unitario en el sentir se inserta en una estructura formal del sentir de un ser humano.

El constitutivo formal del sentir es la **impresión**. “La impresión es ante todo **afección** del sentiente por lo sentido.”<sup>15</sup> Esto quiere decir que afección es lo que me afecta: un color, una palabra, unas figuras, un escaparate y el árbol. No se debe confundir lo que me afecta con los efectos suscitados por eso que me afecta: agrado, desagrado, placer, gusto, etc. La afección conlleva el que lo otro se determine como otro, como algo extraño que se me impone en lo que Zubiri denomina “fuerza de imposición”. Hasta aquí el proceso sensible de aprehensión del arte es similar a cualquier conocimiento sensible.

Toda aprehensión sensible es circunstanciada, se halla dentro de una situación y contexto. Es decir, que esta aprehensión se verá alterada en el proceso sentiente por la índole que la misma aprehensión determina y por la especial característica y esencialidad que el objeto aprehendido, en cuanto independiente del sujeto aprehensor, está determinando. No es lo mismo la aprehensión sensible de una silla, que la aprehensión sensible de una silla dibujada en un cuadro. La diferencia radica en que impresiones iguales en su contenido se ven envueltas en una formalización aprehensora diferente. ¿Cuál es el modo de formalización de la aprehensión sensible en el arte?

En el arte, el objeto de la aprehensión no es objeto en sí, sino una representación. El objeto estético está formalizado desde el comienzo de su aprehensión sensible, pues se considera no como objeto mismo, sino como objeto en lugar de. Además, el objeto artístico se circunscribe en formas anteriores y concepciones apriorísticas de lo estético o del código lingüístico utilizado. Se podría argumentar, sin embargo, que lo dicho para el objeto artístico también serviría para cualquier objeto formalizado. Pues bien, aclaremos el asunto.

15 Ídem, p. 32.

La aprehensión de “estimulidad” estética es siempre una aprehensión de estímulos (energía estimulante recibida) por el hombre para signar y designar otra realidad que es un valor: lo estético. El problema de la aprehensión de esteticidad consiste entonces en determinar cómo llevan y sostienen estos estímulos producidos por el sentido de otra realidad. La aprehensión de esteticidad relega a un primer nivel la aprehensión sensible (llamémosla pura) para transformarse, no en una interacción o aprehensión de “estimulidad” común, sino en una comunicación o comunión de un sentido que es estético, evocación mediada. No es entonces la fuerza de la realidad la que se impone; la imposición propia de la aprehensión sensible estética es la **complejidad** de una forma y la **unidad** (orden y organización) de un sentido. El objeto artístico no quiere dar la impresión de realidad, es el sentido de otra realidad (correalidad).

De esta forma, la aprehensión sensible ha devenido hacia una aprehensión de esteticidad que no es mimesis o reflejo de la realidad estimulante, es más bien la aprehensión estética como evocación de un sentido homogéneo simbólico. El estímulo no es el de la realidad, es el estímulo señal y signo que se insertan en un proceso creativo de transformación y en un sistema de significados a través de un soporte. Como conocemos que existen obras humanas de naturaleza lingüística (sínica) que no son consideradas obras de arte, tendremos necesariamente que delimitar el campo estético.

Anteriormente hemos indicado que la aprehensión sensible se ve formalizada por la índole del objeto aprehendido; en consecuencia, la aprehensión de esteticidad estará formalizada también por la esencia y modo de ser del objeto estético. ¿Qué es ser objeto estético? El carácter esencial del objeto estético es ser portador de la verdad estética que denominamos belleza. Este modo de ser bello no agota sus funciones siendo exclusivamente arte, porque puede desarrollar otras posibilidades como sociales, psicológicas y didácticas, pero esta especificidad es su sello y distinción de otras funciones. Como en la obra de arte pueden manifestarse otros modos de ser, suele ocurrir que los otros modos aparezcan también y se confundan con su

verdadero modo esencial, de tal suerte que se tomen como determinantes de la obra estética aquellos modos que no la hacen artística.

El arte, como modo de ser de una correalidad, puede relacionarse y de suyo se relaciona con los modos de otros objetos, pero decir que no los excluye no significa aceptar que necesariamente deba incluirlos. La crítica se refiere al modo de ser bello que encarna una obra de arte como modelo particular propuesto por un artista.

Desde la óptica más simplista puede considerarse toda obra de arte como real o como no real. Real en cuanto que es algo material (libro) y creer que “refleja” una realidad; como irreal, porque es fruto de la imaginación. El problema de la realidad es tan complejo y variado que, para acceder al objetivo de nuestro análisis, se precisa delimitar el campo de lo que se entiende por realidad y, más concretamente, por realidad ficticia estética. Términos como real, realidad, realidad ficcional, irreal artístico, realismo, son solamente algunos de ellos, que deberán ser precisados con la mayor exactitud posible para no caer en tautologías o imposturas, nacidas de la falta de un empeño por aclararlos.

Una de las falacias más en boga es que la literatura “refleja”, como un espejo lingüístico, la realidad. A este respecto Todorov explica: “Un punto de vista corriente y simplista presenta la literatura (y el lenguaje) como una imagen de la `realidad`, como un calco de lo que no es ella, como una serie paralela y análoga. Pero esta apreciación es doblemente falsa, pues traiciona tanto la naturaleza del enunciado como la de la enunciación. Las palabras no son etiquetas pegadas a las cosas que existen en tanto tales independientemente de ellas.”<sup>16</sup>

Si existe la literatura, no es porque lo que se informa está presente fuera de ella, sino porque está en ella como correalidad. Las interpretaciones miméticas de la literatura buscan una relación directa

16 T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 206-207

entre palabra y mundo “transverbal”. Sin insistir en lo que esta teoría tenga de nominalismo y determinismo, se debe considerar fundamentalmente la coherente descripción del hecho literario. La realidad de la literatura es de **naturaleza semántica**, no de relación con el mundo, aunque puedan existir relaciones de índole geográfica, política e ideológica. Es decir, la obra literaria es nuestra en la medida en que nos brinda un sentido para entender e interpretar. A través de la ficción adviene la correalidad.

Puedo escribir una novela que comience así: “El hombre era gordo y desaliñado”. A renglón seguido escribimos: “Este señor flaco y bien vestido...”. Suponemos que nuestra intención al narrar no es confundir al lector, y también que hablamos del mismo personaje. Al encontrarse el lector con el inicio de esta novela, captará inmediatamente que algo raro ocurre en este relato, que hay una falta posible de sentido. La falta de sentido en la ficción (otra cosa es en la ciencia) no nace de la relación de la palabra con el mundo, sino de la relación de la palabra con su propio mundo, el generado en un sistema semántico.

La palabra ficción y su contenido informativo no están constituidos por las propiedades de significación que puedan tener estos en otros tipos de discursos. La relación que pueda tener la palabra en la conversación, en un libro de historia, en un ensayo, se trastoca en la obra de ficción para crear su propio mundo de relaciones. La información de la palabra es aplicable al mundo cuando la intención de la obra es plasmar el mundo como correál, como lo puede hacer una obra de biología. Pero en el mundo imaginario, la palabra sustituye esa propiedad de representación y expresión del mundo circundante para elaborar mediante ella su propio universo.

Si en las obras que no son de ficción la palabra tiene un carácter informativo del mundo real, en los textos de ficción el fin informativo de la palabra es sustituido por la suma de propiedades del objeto simbólico para producir su individual sentido. La palabra, en este segundo caso, describe y opera en relación con el mundo que recrea

y su forma de funcionar es distinta. La información dada por la ficción no es aplicable al mundo extra-literario sino al universo literario que está produciendo. La relación básica de estas palabras es la de producir su propia unidad significante. Al respecto, en una entrevista el lingüista R. Jakobson manifestaba:

Nunca es la fuerza del sentimiento lo que hace de un escrito una obra de arte. La obra de arte tiene que tener lo que yo he llamado *literariedad*, lo que se ha llamado *procedimiento* (la palabra no es muy buena, *device* en inglés y *priem* en ruso, son mejores). Creo que sin eso se pierde de vista la *dominante* de la obra. Esto no quiere decir en ningún modo que junto a esa *dominante* no se pueda estudiar la literatura desde diferentes puntos de vista. Siempre existen en ella elementos de ideología o incluso de propaganda, elementos emotivos, etc., pero todo eso no puede ser comprendido si se olvida que la *dominante*, el elemento que forma la obra literaria como tal, es precisamente una *literariedad*. ¿Qué es? Es una orientación imprescindible hacia el propio signo poético, hacia el sistema de signos... Lo que buscábamos era comprender la *dominante*, y lo que dije en la frase que usted me cita era que no se puede juzgar la obra literaria sin tener siempre presente la idea de que la *literariedad* es lo que organiza la obra, influyendo necesariamente en todos sus aspectos.<sup>17</sup>

Esta literariedad o dominante es lo que López Quintás denomina “ámbito”, o sea, su propio mundo simbólico. El juicio de valor acerca de las obras, porque reflejan el mundo o se asemejan a él, es el más descabellado, ya que éstas solamente representan su propio mundo, el creado. El carácter mimético de la ficción está en relación con las virtualidades, reglas y operaciones que ella está creando y solamente con ellas como especificidad estética. Por ello, toda obra es, en sí

17 R. Jakobson, "Jakobson, el cambio y lo invariable", *Quimera* (Barcelona), 66-67, 97. Sobre este concepto de literariedad, puede verse Mircea Marchescou, *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus, 1979.



misma, un sistema cerrado cuya más próxima relación se encontrará en las obras anteriormente escritas. Cuando Todorov, en “Los géneros literarios”, comenta el pensamiento de Northrop Frye, se refiere a este mismo aspecto diciendo que “el texto literario no mantiene una relación de referencia con el ‘mundo’, como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; sólo es ‘representativo’ de sí mismo.”<sup>18</sup>

La literatura no es el lenguaje, sino otro lenguaje. Así como se pueden tomar elementos de la naturaleza para producir un objeto, de igual manera el escritor toma el lenguaje común y lo transforma para crear otro producto. Y así como nadie es capaz de confundir el objeto producido por el artesano con las obras de la naturaleza, de similar modo no se deberá confundir el lenguaje con la literatura. La lingüística estudia el lenguaje, la poética estudia la literatura. Por ello, cuando en *Los que se van*, se habla del manejo coloquial de un habla, se resalta algo que no es literario, sino lingüístico. Lo lingüístico no es literario a no ser que pertenezca al universo de la obra.

Tomemos unos bellísimos versos de Gerardo Diego que dicen: “La guitarra es un pozo/ con viento en vez de agua”. Demos a las palabras ‘pozo’, ‘viento’ y ‘agua’ su sentido real, el de nuestra experiencia cotidiana, y habremos matado el mundo simbólico de esos versos. En conclusión, el problema del realismo literario estriba básicamente en qué se da a entender cuando se habla de “realismo”, y cómo el lenguaje cotidiano –materia prima del otro lenguaje– hace aparecer un contenido diverso a sí mismo. Este qué y este cómo son los que orientarán las siguientes reflexiones.

18 T. Todorov, *op. cit.*, p. 17.

## CAPÍTULO II

# MODOS DE REPRESENTACIÓN

### Mundo de lo “dado” y de lo “hecho”.

Aparecer en el mundo estético consiste primeramente en ser; sin esta primera y necesaria condición no existirían las obras de arte ni serían apreciadas. “La obra –la obra de arte, la obra literaria– no está acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más.”<sup>19</sup> Podrá acontecer que para el escritor la obra esté inconclusa, que la encuentre imperfecta, pero el texto literario, lanzado ya al mundo, posee la condición de ser, los otros juicios son efectos de aprehensión.

“La obra de arte, igual que el mundo, es una forma viva: **es**, no necesita justificación.”<sup>20</sup> Existencia, si se quiere, indefensa, pero que asume su realidad propia al ingresar en el mundo de la materialidad como producto, práctica y sentido, y al adscribirse al universo de los objetos literarios estéticos. Creo que éste es el sentido de Heidegger cuando afirmaba que “para ser–obra se requiere la instalación de un mundo.”<sup>21</sup> Y más adelante concluye que “la instalación de la verdad en la obra es el producir un ser tal que antes no era ni jamás volverá a ser luego.”<sup>22</sup> Para instalar una obra y hacer “instalaciones”, el artista debe estar instalado, no destartalado. La instalación del escritor en un mundo

19 M. Blanchot, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 16.

20 A. Robbe-Grillet, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 54.

21 M. Heidegger, *Sendas perdidas*, 2a. ed., Bs. Aires, Losada, 1969, p. 37.

22 Ídem, p.52.

es difícil para el autor ecuatoriano; las máscaras, los fingimientos, las falsas apreciaciones y halagos son escollos casi invencibles.

Parafraseando a Max Bense<sup>23</sup>, distinguimos, en la esfera de lo existente, entre el mundo de lo “dado” y el mundo de lo “hecho”. El mundo de lo “dado” concierne al mundo natural o al entorno natural del hombre: existencia sin que el hombre haya actuado sobre ella. Pero esto no es lo único patente en el mundo. La realidad es lo que aparece en el marco de la experiencia, no solamente material, sino en otro tipo de experiencias como relaciones psicofísicas, sentimientos e ideas. Realidad es el modo de ser de lo existente natural. Por ello Nicolai Hartmann<sup>24</sup> señala que los modos de ser son: posibilidad, realidad y necesidad. Un modo no es algo propio del ser ni del pensamiento, sino lo que aparece en la conciencia en el momento en que un ente es percibido, conocido e interpretado por un individuo.

El hombre existe anclado en este mundo de lo “dado”, pero con esta base de lo “dado” produce cosas; éste es el mundo de lo “hecho”: mundo que él fabrica, construye y destruye. Por tanto, el mundo de lo hecho existe en relación al hombre, en cuanto elaborado y producido por él, que, en un sentido amplio del término cultura, comprendería el entorno cultural. El mundo de lo “hecho” tiene un substrato material que pertenece al mundo de lo dado, pero no posee la misma realidad que lo dado, pues tiene un modo de ser propio que, usurpando la terminología a Max Bense, denominamos “correalidad”. Y la definimos como el modo de ser de lo “hecho”. La correalidad es el modo de ser de la cultura: productos, herramientas, idiomas, instituciones, ideologías, prácticas sociales, creencias, etcétera.

La realidad de lo “hecho” es diferente de la realidad del mundo natural, porque se percibe como producto, como lo operado, por ello hemos denominado con el término de correalidad a ese modo de ser de lo

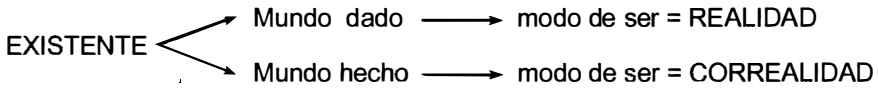
23 Cfr., Max Bense, *Estética, (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

24 Nicolai Hartmann, *Ontología*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 82 y ss.

producido. Lo dado se caracteriza por estar formalizado sin la intervención humana, en cambio, lo hecho ha tenido que ser formalizado por las personas.

Lo real es el modo de ser del ente, la realidad es el modo de ser del ser. Por ello hablamos de cosas reales con un modo de ser único: la realidad. Igualmente podemos referirnos a correalidades de tal o cual producto, con un substrato común, la correalidad.

En consecuencia, el esquema de lo existente puede aparecer así:



Lo existente estaría conformado por el mundo de lo hecho más el mundo de lo dado, que es participación, o si se prefiere, por el mundo del entorno natural y el entorno cultural. Nuestra cosmovisión del mundo resulta de captar la correalidad y la realidad. Realidad y correalidad existen en mi conciencia como sistemas, mientras que el mundo “dado” y el “hecho” están fuera de mí y de cualquier otra conciencia. Realidad y correalidad, entonces, aparecen siempre como fenómenos, remiten a una conciencia, son entes en cuanto mostrados o manifestados a un sujeto aprehensor.

Esta división entre lo dado y lo hecho, entre realidad y correalidad, nos permitirá distinguir la belleza natural y artificial, la correalidad de lo hecho y su expresión como obra. El filósofo Nicolai Hartmann se preguntaba: “¿En qué se diferencia propiamente el objeto estético de los objetos teóricos y prácticos de toda especie?” Y respondía: “Como característica sobresaliente podemos afirmar que se descompone en un primer término (*Vordergrund*) que está realmente dado, y de un fondo (*Hidegrund*) que es un irreal y que tampoco se realiza, sino que es sólo un fondo que hace aparición. Esta articulación, esta doble estratificación del objeto estético, puede señalarse en todas las artes hasta el último detalle.”<sup>25</sup> Hacer aparición significa que algo se manifiesta

a alguien activo. Por ello, el problema del arte consiste en la captación de una aparición, su **epifanía**. Ésta se hace en muchos casos por descripción, pero las características de lo descrito no dan a entender una esencia.

Contra la descripción como forma de conocimiento, Hartmann afirmaba que “La fenomenología tradicional, precisamente, ha exagerado este principio. Se atiene a los fenómenos descriptos en cuanto tales; cree que en la `mostración´ (*Aufzeigen*) de lo general se tiene ya la esencia de la cosa, y declara absoluta dicha esencia. Con esto se desconocen los problemas ínsitos en los fenómenos.”<sup>26</sup> Por ello, el filósofo reclamaba que se volviese al verdadero sentido de la palabra “teoría”: contemplación de las esencias. El problema es algo que no se sabe, una carencia. Para enfrentar el problema de la descripción, propone tres pasos: primero, analizar el fenómeno mediante una **fenomenología**; segundo, realizar una aporética, que es la operación de entender las **aporías**, lo incomprendido; tercero, elaborar una solución de lo incomprendido a través de una **teoría**, o sea, contemplar la esencia. En resumen, describir y glosar el objeto estético no es comprenderlo.<sup>27</sup>

## Modos de correalidad

De que el universo de lo hecho sea muy amplio y actúe en mí, no resulta evidente que toda correalidad sea considerada de igual forma. Una es la correalidad del instrumento y otra es la correalidad de una institución, una máquina o del objeto estético. Las correalidades interactúan entre sí, y esto se debe al carácter dinámico de la misma correalidad. Sin embargo, no es dable concluir que es idéntica la correalidad del arte y la de la técnica.

25 N. Hartmann, *Introducción a la filosofía*, trad. José Gaos, México, UNAM, 1961, pp. 189 y ss.

26 N. Hartmann, *Rasgos fundamentales de una metafísica del conocimiento, I y II*, Bs. Aires, Losada, 1957, véase la Introducción.

27 Ídem.

Sus puntos básicos de conexión serían: que toda correalidad pertenece al modo de ser de lo “hecho”, por tanto existe una operatividad humana, una acción, sobre lo pre-existente (base material dada); que esta correalidad total debe ser considerada como producto y práctica; que esta correalidad actúa sobre nuestras conciencias; que posee una gran dosis de información y materia signica, y que compone la base de lo que llamamos cultura y productos culturales.

Max Bense<sup>28</sup> distingue entre **correalidad necesaria** y **correalidad contingente**. La necesaria es la de los instrumentos o correalidad de la forma técnica, porque los talleres, las fábricas, los instrumentos están y funcionan para algo. La correalidad contingente, la del arte, llamada así por el mismo autor, además de la correalidad del modo de ser de lo hecho, tiene el carácter de no ser instrumento, de existir libre e independiente con respecto a cualquier función operativa instrumental.

Los productos de la técnica y el arte aparecen con diferente correalidad. Parece también posible que ambos productos puedan ser bellos, por tanto su distinción se hallará en el modo de ser de esa correalidad. Los artefactos de una cultura antigua pueden ser bellos y ser tratados estéticamente, pero su diferenciación con la obra de arte en sí residirá en su correalidad necesaria, por ejemplo, que unas vasijas eran recipientes para conservar agua. Los productos y artefactos operan, es decir, son lo “hecho” para algo. Funcionan y tienen la **correalidad de instrumentalidad**. En cambio, la obra de arte no funciona, aunque se la puedan buscar funcionamientos añadidos; el ser estético es sin un fin propio más allá de presentar propiamente la belleza, es decir, posee la **correalidad de interpretabilidad**, lo cual significa que además de necesitar una descodificación para captar el mensaje, también debe ser reinterpretado para buscar el sentido estético. Dicho de otra manera, la correalidad del arte es una “forma vacía” a la cual se le ha añadido un contenido que no es inteligible solamente, sino que es, además, contemplativo e intuitivo.

28 Max Bense, *op .cit.*, p. 26.

Acercándonos al pensamiento de Max Bense, distinguimos entre **correalidad de interpretabilidad** o correalidad estética, que se refiere al ser estético, **correalidad institucional**, que se remite al acontecer social del hombre, y **correalidad instrumental**, con la cual designamos la correalidad de los productos y máquinas.

El arte no es solamente artificio, pues artificio puede ser el diseño de una máquina y un recipiente. El arte participa del artificio, pero además construye un mundo para ser reinterpretado por el ser humano y su fin es ése, que intervenga en un proceso dialógico con el sentido que posee. Su modo de ser en la cultura no es igual al de la máquina, que siendo artificio opera en cosas; el arte opera en la función estimativa, sus otras operaciones son añadidas por el humano más allá de lo estético. Un cuadro opera como arte y puede operar como decorado. Algo será arte cuando su operación manifiesta y latente conforme un sentido que en la mayoría de los casos es subversivo, ya que choca contra lo establecido como norma. Irrumpe así la expresión artística como ruptura y rebeldía.

## **Realidad y correalidad estéticas**

Con lo explicado, pueden surgir en la mente del lector varias inquietudes. Adelantémonos a ellas. ¿Qué diferencias existen entre el mundo de las cosas materiales y el mundo de las cosas artísticas? ¿Qué posibilita que algunos productos sean estéticos y otros no? ¿Qué tipo de realidad, además de la material, tienen los objetos estéticos? ¿Cómo es lo estético del mundo natural?

En virtud de que todo puede ser interpretado por el hombre, es posible que tanto la obra de arte, como la técnica y el mundo natural, sean bellos. ¿Cómo es entonces que distinguimos entre la belleza natural (de lo dado) y belleza artificial (de lo hecho)?

Los entornos cercano y lejano son sistemas informativos que integrarían el gran macro-sistema que se refiere al mundo (semiosfera). A través de esa información distinguimos entre el mundo de lo “dado” y el de

lo “hecho”. Cierta información percibida e interpretada se puede comportar como belleza. Si algo del mundo (lo “dado”) opera en nosotros como algo bello, hablamos de realidad estética (belleza natural), ejemplos de ello serían un paisaje o un amanecer. En cambio, si algo del mundo producido actúa en nosotros como algo bello, hablamos de correalidad estética (belleza artificial). La correalidad estética es la belleza del artificio, de lo producido, del orfebre y del artista. Un cartel de publicidad o una obra de arte pueden ser bellos en cuanto que participan de una correalidad estética. Su belleza dependerá de la información estética que transmitan, o sea, de la relación de verdad en su especificidad estética. Lo que tengan de estéticas está en ellas, en el modo de instalarse como un mundo artístico. Así, según Heidegger, “el arte es el ponerse en obra la verdad.”<sup>29</sup> Obviamente que no se trata de la verdad metafísica ni de la gnoseológica, sino la propia de la obra de arte: ser portadora de un sentido más allá de su propia representación.

Es posible hallar una realidad o correalidad estética en todo sistema de información, sin embargo, solamente ciertos sistemas de información actúan como portadores de una correalidad estética. La correalidad estética es de **grado**, **fin** y **cualidad**. Cuando hablamos de **grado**, lo hacemos desde la perspectiva de que ese sistema de información está producido para poseer una gran carga de información estética, o sea, que su grado de representabilidad e interpretabilidad indican otros sentidos del mundo. Distinguimos el **fin** como intención presente, como voluntad de forma efectiva, para que esa creación sea considerada y recibida, ante la propuesta del creador, como correalidad estética. La **cualidad** de lo correal estético se muestra en su contingencia, en su precariedad, en que solamente es correal en cuanto que es estético, en el momento que esta particularidad desaparece, su esencia vulnerada se resiente y acaba en ser correal artificioso y superfluo, correal informativo a secas: documento de época, análisis psicológico y lo que se quiera.

29 M. Heidegger, *op. cit.*, p. 32.



Al hablar de correalidad estética y de realidad estética, es fundamental considerar que, en ambos casos, estamos emitiendo juicios de valoración que se refieren a un valor. Por consiguiente, antes de que cualquier correalidad se presente como correalidad estética, se hace necesario que antes se presente solamente como correalidad. Esta correalidad constará de un soporte material y de un sistema de signos. Solamente cuando el sistema de información sea interpretado en un proceso dialógico, sería permisible juzgar la correalidad como estética, o sea, en los actos de aprehensión y comprensión por una conciencia.

## **Esencia de la correalidad del arte**

Un objeto estético aparece siempre como actividad de uno o varios seres humanos, y se nos manifiesta primariamente como materialidad, producto y práctica. Sin la actividad humana y sin ese material preexistente (**soporte y repertorio**), sería imposible hablar de objetos estéticos, pues serían desapercibidos. El trabajo y la creación no son nada si estos no se cristalizan en lo hecho. (Aquí hablamos del arte de la obra, no del arte en sí). Lo hecho, por tanto, es lo transformado por el trabajo (ópera) y el acto creador.

El objeto estético no es un acaecer propio, como lo puede ser la erupción de un volcán o la belleza de un amanecer. El objeto estético es una producción humana, pero esta producción, como cualquiera que el hombre realiza, sigue sus propias leyes y reglas. Sería contraproducente y lógicamente inadmisibles utilizar reglas metodológicas y premisas teóricas que sirven para ciertas producciones humanas y endilgárselas a los objetos estéticos. Cada realidad y correalidad sigue sus propias reglas y se desvela de muy disímiles maneras.

La información de la correalidad está elaborada con signos “para algo”, mientras que en el arte, la información está compuesta de signos “de algo”. Así, por ejemplo, en un cuadro, la pintura en sí, la materia, es signo “para algo”, mientras que los trazos, las figuras, líneas,

perspectiva, volúmenes y cromática son signos “de algo” (un significado). Propiamente la información de los signos “de algo” es la que propiciaría, al ser percibidos e interpretados, la correalidad estética del objeto particular.

Según esto, la belleza es un modo de ser del valor estético. O sea, del ser en cuanto percibido e interpretado por la estimación. Pues bien, para ser conocida, la belleza requiere que la información transmitida por lo dado o por lo hecho posea elementos estéticos mínimos. Estos elementos mínimos de una información siempre serán signos, o estímulos y señales convertidos en signos. El acto de composición, trabajo y elaboración de estos signos imprime el carácter fundamental de una información que pretende ser estética (voluntad de forma).

## **La correalidad estética como información**

La correalidad se muestra como un universo de signos (semiosfera). Gracias a ellos percibimos la información contenida en esa correalidad. Los signos son elementos mínimos de información que contribuyen a la formación de una correalidad. Una correalidad estética deberá estar compuesta por signos. Componer signos no significa haber elaborado una información estética, solamente señala que existe o puede existir una información. La información estética es posterior a la composición de los signos y a la comunicación de esos signos. Solamente en el acto de comunicación se podrá percibir una información como estética. Por ello una información propuesta como estética puede no serlo, y viceversa, algo propuesto como no estético puede llegar a serlo.

Determinar el valor de una información estética no es asunto de la poética, como ciencia, sino de la axiología, o sea, de la teoría de los valores. Al decir que una información es estética ya la estamos juzgando por un valor en un acto de aprehensión valorativa, por tanto el proceso de declarar una información como estética debe ser posterior al momento de la crítica. La crítica entonces buscará los pros y contras para una posterior valoración (no valor) estética.

Una correalidad estética aparece como tal sólo y cuando posea una información estética. La información estética es el conjunto de signos y relaciones que establece esa correalidad. Una información estética deviene en fenómeno estético después de haber sufrido una descodificación, interpretación y comunicación mediante y a través de esa correalidad.

El proceso de valorar y analizar una información constituye un acto por el cual la información estética transforma parte de su correalidad en otro tipo de información: la información artística. Esta información se constituye en crítica y en fenómeno artístico como resultado de esa investigación. El fenómeno artístico incluye tanto las correalidades estéticas como las críticas.

Por el hecho de ser y de ser producto, podrían analizarse los objetos estéticos desde su caracterización ontológica y desde su productividad. Por su caracterización ontológica lo estudiaría la estética; por su productividad, la sociología, el arte de impresión, el mercadeo o la economía<sup>30</sup>. Al respecto, Julia Kristeva expresa que "todo texto `literario´ puede considerarse como productividad."<sup>31</sup> Pero los procesos de producción no son estéticos, son prácticas, destrezas y uso de elaboración.

Por su carácter de obra, el texto literario tendrá, al menos, tres marcas: la del autor que se muestra en el producto, la de la intención al construirlo y armarlo, y la de las influencias del ámbito. Preocupado por esta última marca, Pérez Galdós<sup>32</sup> hablaba, en su discurso a la Real Academia de la Lengua, de la sociedad presente como materia prima y última de lo novelable (**situación**). Es obvio que, por los intereses que conducen estas reflexiones, no hablamos de las marcas de impresión, grabado, encuadernación y otras, que estando en el

30 Cfr. Robert Escapit, *Sociología del libro*, en donde analiza el libro como producto.

31 Julia Kristeva, "Programación social y comunicación" en *Semiótica y praxis*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 69.

32 Cfr. Benito Pérez Galdós, "La sociedad presente como materia novelable", en *Teoría de la novela*, Germán y Agnes Gullón compiladores, Madrid, Taurus, 1974, pp. 21-27.

producto no ayudan a nuestras reflexiones, por lo que se distinguiría la obra en sí (discurso) del producto (libro).

Y es que de la novela se puede hablar de muy diferentes maneras y de ninguna. La perspectiva de observar la obra como objeto nos proporciona, hasta ahora, varias formas de hablar de ella: (a) como objeto estético; (b) como producto social; (c) como presencia de un autor; (d) como muestra de una intencionalidad; (e) como influencia e imitación de una sociedad y un ámbito; (f) como copia e imitación de algo. Pero todas estas perspectivas y miras no son las únicas; ellas solas no agotan el objeto estético, aunque sí pueden aportar ideas para encararlo.

En nuestro estudio, tomamos las obras como ya pertenecientes a una correalidad artística, lo cual, aunque pueda ser un a priori hipotético, tendrá que ser desvelado en el transcurso del análisis, interpretación y comprensión de esa correalidad. En definitiva, no puede darse el juicio de valor sin antes haber realizado unos actos anteriores, que exigen bastante más que la simple lectura de la obra. Lo que sí resulta permisible es considerar una información como artística, planteándola como hipótesis de trabajo.

La información estética se desvelará o desaparecerá después de un análisis de los modos de significar de esas obras. Dicho con otras palabras: el juicio estético, el de valoración, no es la primera tarea de la crítica, pues el juicio estético presupone, como primer momento, el conocimiento de la estructura estética; y después, el conocimiento de los códigos culturales que mueven la percepción, la sensibilidad y el gusto. La valoración será el resultado final de la crítica.

La crítica no tiene por qué justificar el juicio estético, sino la correalidad instalada en la obra, o sea, esos elementos que constituyen una información estética y un modo de representación. A este respecto Jurij Lotman explica que “ningún texto artístico puede ser valorado unívocamente sólo como texto o sólo como modelo interpretativo del

sistema obtenible del mismo. En relación con determinadas concepciones artístico-estructurales, un texto intervendrá como la encarnación concreta de un texto abstracto. Sin embargo, en relación con el mundo real con el cual está en **correlación**, el texto intervendrá como modelo: doble interpretación a la que se sujetará bien el texto en su conjunto, bien cada uno de sus elementos y niveles."<sup>33</sup>

Esto reafirma nuestro criterio de no incursionar en juicios estéticos sin un análisis exhaustivo, error de algunos críticos, para los cuales criticar consiste siempre y únicamente en formular juicios de valor apriorísticos según su gusto o compromiso con el amigo. Y lo que es peor, además de no tener claro un pensamiento estético, deciden sobre la esteticidad de la obra solamente por la forma como el mundo representado (modelo) se relaciona con la realidad, siendo ésta también un modelo cultural de una época, de unos gustos y de unos códigos culturales que son muy propios de ellos. Esto podría ser denominado como manipulación y engaño críticos. Por ello, la confusión más generalizada es tomar las categorías de la interpretación y expresarlas como categorías del ser de la obra particular.

Lo que nosotros proponemos es una comunicación estética. Si la correalidad de la obra es un sistema de información de tipo estético, esta información se obtiene a través de la comunicación artística.<sup>34</sup> Es decir, el ser estético se percibe en cuanto conjunto de signos de ese ser. "El ser estético se revela como un mundo de signos."<sup>35</sup> Por tanto, solamente una semiosis estética puede dar cuenta cabal de la comunicación estética, lo cual significa que posibilitará una sintaxis, una semántica y una pragmática.

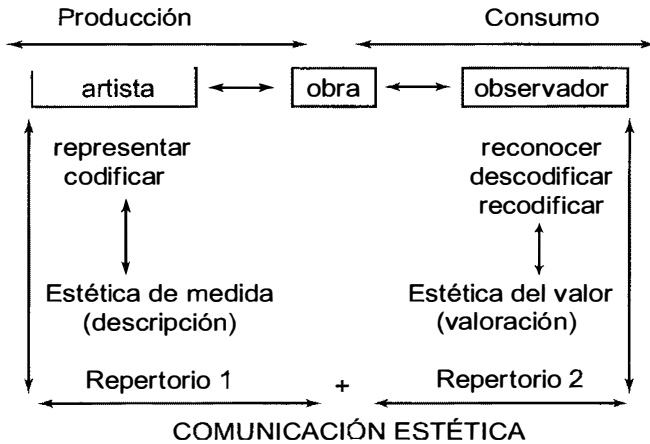
33 Jurij Lotman y Escuela de Tartu, "Valor modelizante de los conceptos de 'fin' y 'principio'", en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 202. La negrita es nuestra.

34 Cfr. Abraham Moles, *Teoría de la información y percepción estética*, y C. Maltese, *Semiología del mensaje objetual*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

35 Max Bense, *op.cit.*, p. 38.

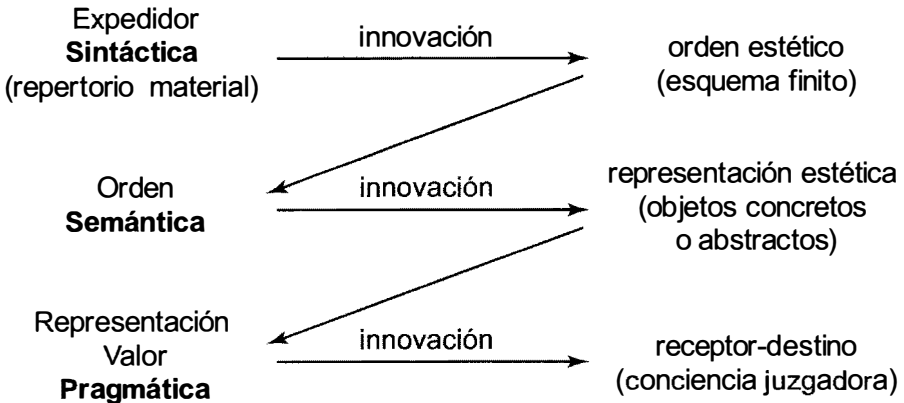
36 Max Bense, *Estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 114.

Este proceso de comunicación estética ha sido representado por Max Bense<sup>36</sup> así:



Por lo tanto, el proceso estético alcanza su conclusión comunicativa en la conciencia del receptor, en el acto de aprehensión valorativa.

Y el esquema progresivo de la semiosis<sup>37</sup> se grafica de la siguiente manera:



37 Max Bense, *ibid.*, p. 115.

La valoración de la obra pertenece al sistema de significación del interpretante, pero esto no justifica que esta valoración sea la adecuada. “La estética de un texto no se refiere al mundo objetual de su contenido, sino solamente al mundo de signos, en el cual ha sido realizado; por consiguiente: 1) a los elementos materiales del lenguaje como tales, y 2) a los signos lingüísticos, entre los cuales estos elementos lingüísticos son declarados.”<sup>38</sup> Y más adelante establece el autor la relación para señalar el principio fundamental de la estética del texto, es decir, la relación entre un grado de complejidad (C) y de un grado de orden (O) de los elementos empleados para la construcción de la obra. Este principio, elaborado por Birkhoff, se representaría como:

$$Me = \frac{O}{C}$$

En donde Me es la medida estética, O es el orden de la obra, y C su complejidad. Este es el cociente de medida de Birkhoff. La correalidad estética se percibe gracias a su materialidad. La materialidad es el soporte de la información estética. Ahora bien, si todo lo existente puede ser considerado como un macro-sistema de información ¿qué tipo de información dan las obras de arte? Brindan la información denominada “correalidad de interpretabilidad”. Consiste en el cociente entre complejidad (C) de los elementos de la obra y el orden (O) en el cual están dispuestos.

Cuando López Quintás<sup>39</sup> define al arte como “un lenguaje cargado de silencios”, considera irremediamente este aspecto comunicativo de todo arte. Lo cual no se opone al carácter comunicativo de la palabra oral, sino que lo potencia. Esta potencialidad, desde luego, no se halla en la base material del objeto literario: caracteres, signos, papel, tinta y procesos creativos, sino en el modo de manifestar su correalidad.

En consecuencia, la relación entre realidad y correalidad de la ficción no explican lo artístico de la obra. En lo “hecho” de la obra de arte,

---

38 *Ibid.*, pp. 174 y 175.

39 A. López Quintás, *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 329.

habrá que distinguir entre los elementos reales de la correalidad que ella instala en sí misma, y elementos de relación de esa correalidad con la realidad. Los elementos de relación de la correalidad con la realidad (homología) se han tomado muchas veces como base del análisis y crítica de la obra estética, pero por ser de carácter relacional extrínseco no explican la obra, a lo más solo sirven para justificar ese mundo de relaciones extra-estéticas de aprobación.

Si expreso que una obra X plantea los problemas sociales de su época, estoy relacionando la correalidad de la obra con algo que no es estético: la realidad social. Para hacerlo no basta con que yo observe una relación o la suponga, debo primeramente establecer cómo salto de una correalidad a una realidad, y la única forma de hacerlo lógicamente es a través de dos semiosis: la semiosis concienical del interpretante que posee un esquema de la realidad, y después relacionarla con la semiosis percibida en la correalidad de la obra. En conclusión, tanto realidad como correalidad se adscriben al modelo de semiosis. Gracias a su contenido comunicativo el arte es polivalente: dice a muchos y de iguales maneras, y dice a pocos y de diferentes maneras.

## **El realismo**

El término realismo es polisémico, remite a muchas cosas y con diferentes sentidos. Muchos críticos y creadores niegan el realismo del arte porque cualquier cosa puede considerarse realista, la fotografía o la caricatura, el cubismo o el hiperrealismo de la pintura. Además que algo sea realista no hace mejor o peor al objeto artístico, el valor de la obra anda por otros lados. Sin embargo, algunos de nuestros críticos han supuesto que el realismo ecuatoriano, mal entendido, es mejor que otras corrientes, por ejemplo, el romanticismo ecuatoriano.

En su ensayo "Sobre el realismo artístico", Roman Jakobson,<sup>40</sup> aunque no aclara en qué consiste esa correalidad del objeto estético, distingue entre las posibles formas de entender el "realismo".

---

40 R. Jakobson, "Sobre el realismo artístico", en *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1970, pp. 71-80



- A. El realismo se entiende por una tendencia o propósito del artista por **plasmear la realidad**. ¿Pero qué realidad plasma? Obviamente que la suya, pues no puede salir de su conciencia y percepción. Una conciencia solamente sale por expresión y procesos de información y comunicación. Esta acepción, que consiste en una intención que tiene “como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud,”<sup>41</sup> es la forma como los autores de la “generación ecuatoriana” de 1930 entendieron el “realismo”.

En esta acepción pueden existir dos formas. A1. La que **deforma** los cánones vigentes de expresión para acercarse a la realidad. A2. La que respeta los cánones de expresión de la época y decide perseguir la realidad. Nuestros “realistas” se abanderaron por el significado A1. Sancho Panza y sus seguidores son fieles a este sentido, su intención es hacer ver a don Quijote doncellas, por medio del artificio, donde solamente hay labradoras.

- B. Se denomina realista al objeto artístico que produce como **efecto** de la descodificación un sentimiento **de verosimilitud** por quien lo observa. Este es el caso de quien, al observar una foto de su rostro, exclama: “éste no so yo”. La teoría del reflejo se basa en este significado de arte realista. Caben también en este sentido dos significados. B1. El **progresismo** y rebeldía de un lector o espectador puede captar que el efecto de la obra se **adecua** con sus postulados revolucionarios como realidad. B2. El **conservador**, que al observar la deformación del estilo, rechaza la obra por no parecerse a la realidad. En ambos casos, se mide el realismo por el efecto que algo me causa. Es lo que hace don Quijote, que rechaza lo que ve y lo acomoda dentro de su propia cosmovisión. La subjetividad de cada receptor manda.
- C. Se entiende por realismo un conjunto de características, casi siempre extra-literarias, que conforman una **escuela** o corriente. Estas características pueden ser los usos dialectales, la fidelidad

41 Idem, p. 71.

al referente, la descripción detallista.

- D. Se entiende por realismo cualquier **desviación y trasgresión** a los cánones estilísticos vigentes. Por ejemplo, los cubistas aceptaron que ver la realidad en planos era más realista que copiarla.
- E. Se entiende por realismo cualquier efecto artístico que está motivado por una **justificación poética**. Pintar la transformación de un hombre que por razones familiares se ha metamorfoseado en escarabajo, o narrar la violencia social a través de la imagen de una mujer que se tinte el pelo de rojo en el salón de belleza, o describir la confusión humana a través de la ceguera blanca (José Saramago). Por eso lo alegórico es muchas veces más realismo que la copia.

Una simple reflexión sobre estos significados nos advierte que ninguno de ellos habla del realismo sino de los significados que el término tiene para los artistas y lectores. Lo que queda claro es que el arte no puede desligarse de la vida y que la forma en que esa vida se recrea como correalidad es donde se halla el realismo.

Nuestros críticos, casi todos, han oscilado en el significado de realismo entre los sentidos A, B y C. Han considerado el realismo como una corriente literaria; también, cualquier movimiento de “ruptura” que haya pretendido ser fiel a la realidad; asimismo aquellas obras que producían el efecto de realidad. Sin embargo, la langosta artificial reproduce el sabor de la langosta natural, pero no se come langosta.

Nuestro Ecuador se siente a sus anchas en el nominalismo; la crítica, también. Este nominalismo absoluto y craso supone que nombrar a la novela *Don Goyo* de epopeya, por arte de magia la novela se convierte en tal. O que si nombramos la novela *El muelle* como “el mejor realismo social de la época” la novela debe serlo. Pues no, nominar las cosas no es mejorarlas, ni transformarlas, ni comprenderlas si la nominación no se corresponde con el objeto.

Muchas veces, nominar es camuflar y esconder. El crítico Luis Alberto

Sánchez ubica la novela *Don Goyo* como obra naturalista,<sup>42</sup> novela regional, novela social, novela antiimperialista y novela social agraria. Y a *El muelle*<sup>43</sup> la clasifica de novela naturalista, novela social y psicológica, de aventuras marinas, novela política, urbana y proletaria. En verdad que estas clasificaciones no aportan mucho al sentido de las obras y, en el mejor de los casos, son apuntes de situaciones que se presentan en la fábula. Sancho nominaba a las labriegas como doncellas, pero el aspecto de las campesinas no se alteraba. Podemos llamar honorables hasta el cansancio a ciertos ciudadanos, pero esto no cambia su condición de lo contrario.

Vale la pena volver a recordar las palabras de Tomashevski: “Cuando una escuela poética deja paso a otra más nueva, ésta destruye la tradición y conserva, por consiguiente, la motivación realista. Toda escuela literaria que se opone al estilo precedente pregona siempre en sus manifiestos, bajo una u otra forma, su fidelidad a la vida, a la realidad.”<sup>44</sup> ¿Pero cómo se reproduce o representa? ¿Pregonar algo es hacerlo? Todo dependerá de los posibles narrativos que el texto facilita, es decir, que las interpretaciones del sentido arrancan del juego propuesto por el escritor y evocan una representación que se recodifica de acuerdo a las leyes de ese objeto artístico.

En conclusión, la realidad del ser humano no se circunscribe ni sólo a lo material ni exclusivamente a las ideas; lo posible, lo imaginario, lo ideal, lo ficticio también pueblan la mente del hombre. Estos otros objetos no siguen las leyes que se dan a la materia en un espacio y tiempo. En consecuencia, lo correal es parte de la vida humana con sus propias leyes. La verdad espacio-temporal es diferente a la verdad de la apariencia y de la representación. Sin embargo así como la verdad y lo verdadero rigen el campo de la ciencia y su búsqueda se dirige hacia ese fin, de forma similar hay verdad en el producto artístico. Así como la verdad de la realidad consiste en la adecuación de

42 Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 249, 295, 465, 487 y 525.

43 Ídem, pp. 249, 295, 401, 442 y 539.

44 B. Tomashevski, *op. cit.*, p. 216.

esencias, en la correalidad la verdad instalada consiste en una adecuación entre lo representado y la representación. La verdad estética es diferente a la de la ciencia, pues en el caso de la adecuación estética la obra ha generado un mundo ficticio, y es en las leyes de ese universo en donde se debe buscar la verdad estética.

Las aldeanas no son auténticas aldeanas si, y solamente si, aparentan serlo, pues entonces son personas actuando de aldeanas. Asimismo, las aldeanas de *Don Quijote* lo serán si actúan y se manejan como tales sin pose ni fingimiento. El trabajo de Sancho por convertirlas en doncellas palaciegas no las vuelve tales, tampoco el artificio de don Quijote de verlas como doncellas convertidas en aldeanas porque los magos las transforman en tales.

De la aventura quijotesca explicada en el capítulo primero se obtiene el juego de la correalidad a través de la adecuación. Las dos adecuaciones, tanto la de Sancho como la de don Quijote, nos conducen a establecer que la verdad de ese relato no solamente está dada por el juego de ajustes a que se presta, sino por la forma y el sentido tramado por el narrador para establecer las posibilidades de sugerencia. El lector aprehende la lógica de la correalidad a través de las desfiguraciones que se dan por parte de los personajes. Las labriegas muestran lo que son, Sancho y don Quijote, fieles a su correalidad ficticia generada por el narrador también son fieles a sus papeles, el uno de engañador por medio del fingimiento, el otro de alterador a través de su propia locura que inventa una salida para convencerse de que la correalidad percibida no es tal sino la tramada por sus encantadores, que han hechizado a las damas hasta convertirlas en lo que observa: unas horribles aldeanas.

La verdad funciona en todos los casos porque hay un sentido de fidelidad a las esencias generadas a través del relato, hay verosimilitud y hay veracidad al sentido (ámbito o presencia ambital para López Quintás.) Por ese andarivel funciona la lógica del relato, no como verdad real, sino como verdad relacional. El visible artificio, la falta de naturalidad, el forzamiento de las situaciones, la brusca

*Juan Manuel Rodríguez*

ruptura en las esencias fingidas destrozan el orden, complejidad y unidad de la ficción, y la función estética se reduce a pura pose y descomposición artística; las reglas en el nivel habla, que determina la obra, son así acontecimiento, aparición de otras reglas propuestas por el narrador. El texto posee arcanidad (complejidad), reserva, artificio, manipulación narrativa, información cifrada y dominio del suspense.<sup>45</sup>

45 Sobre información narrativa puede verse el artículo de Felicísimo Valbuena de la Fuente, "Información y poder", en *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1989, pp. 785-796.

## CAPÍTULO III

# LECTURA CRÍTICA Y ALIENACIÓN

*Así, un realismo digamos « auténtico », se presentaría como: (a) antiposibilista, (b) antipopulista, (c) antiobjetivista, (d) antivanguardista, (e) antinaturalista, (f) anticonstructivista.*

*Alfonso Sastre, Anatomía del realismo.*

## El texto narrativo

Si el objeto de nuestro estudio es la revisión de tres obras y la forma de aprehensión de éstas es la lectura, merece la pena preguntarse ¿cómo debe ser este acto y proceso para que se obtengan una **descodificación** y **recodificación** de ellas? La pregunta es válida porque en literatura no existe el objeto de arte como tal, sino como aprehendido. El texto literario en un catálogo de biblioteca, o en un listado de la historia de la literatura, es solamente un documento. El texto existe como fenómeno cultural en la medida en que lo aprehende el lector en el proceso de lectura, proceso que requiere de una descodificación (desciframiento) y una recodificación posterior, es decir, reestructurarlo no bajo los signos de lo anecdótico sino del sentido a través de unas reglas del habla y disposición personal del narrador.

Proponer una “lectura crítica” como método indica que existen otros tipos de lectura, que también son posibles la lectura ingenua, la

antropológica, mítica, memorística, sociológica, placentera y tantas otras que se pudieran efectuar con diversas intenciones. Así como una observación de la realidad puede hacerse desde diferentes ángulos sin agotarla, de igual modo ocurre con la literatura, gracias a ello la correalidad literaria no se completa ni con una ni con varias aproximaciones al texto.

La “lectura crítica” supone entonces varios modos en la forma de entender y abordar el texto narrativo:

- a. Se entiende que todo texto está inacabado, está por hacer, no tiene una estructura rígida y que, por lo tanto, hay que reestructurarlo (por ejemplo, la cronología de un relato se arma en la mente aunque no exista tal orden en el texto). Creo que este es el sentido de Umberto Eco<sup>46</sup> cuando explica que toda obra está abierta a una serie posible de lecturas, por las cuales revive, opera, se perpetúa gracias al carácter polisémico de todo texto. Esta especificidad del arte no significa un número ilimitado de sentidos, sino solamente aquellos que el mismo texto permite y posibilita con sus relaciones en el sistema narrativo planteado por el escritor.
- b. Se considera y entiende que ningún texto, ni el más simple o anodino, es ingenuo y transparente debido al obstáculo entre objeto y palabra, a la complicidad de la voluntad formal del escritor con su estilo, a sus intenciones, sus silencios, contextos, relaciones, connotaciones y analogías.
- c. Suponemos que nada es gratuito en la obra. En ella, cada elemento (sintaxis, poética, diégesis, elipsis, transiciones) opera en el interior de la misma, y obviamente en el acto de aprehenderla.
- d. El texto no posee una omnipotencia sobre el lector, es decir, que dejarse arrastrar por la magia, placer y seducción del texto son

46 Véase Humberto Eco, *Obra abierta*, México, Ariel, 1979.

obstáculos para la descodificación y recodificación en el acto de lectura. El simple hecho de entretener, informar o denunciar puede conducir a alienaciones. Estas formas de lectura, divulgadas por una concepción burguesa y hedonista de la literatura, se han desechado por considerarlas como una respuesta del efecto que el texto causa en el leyente, y porque estas respuestas son elementos significativos en la producción y comercialización de muchos libros, y no una verdadera lectura.

- e. Un texto es plural y debe leerse desde las condiciones de lecturabilidad (comprensibilidad, descodificación) y legibilidad (diseño gráfico) presentes en el mismo. Por ejemplo, indicar que un libro es una novela presupone una forma de acercamiento por parte del yo-lector hacia el objeto de lectura, la narración. Leer una novela como un libro de ciencia, en el ejemplo particular, sería una aproximación posible. Esta consideración no excluye que muchas novelas sean buenos documentos de sociología o historia, y que muchos libros de historia y sociología sean regulares y hasta muy buenas novelas.
- f. En toda obra existe una elección hecha por el escritor para darnos éste y no otro texto. Sin embargo, esta elección, esta voluntad formal y temática que el escritor ejerce sobre el discurso no es siempre voluntaria o simplemente arbitraria. Recuérdense las obsesiones (“fantasmas”) de Dostoyevski como temas recurrentes; y más en la actualidad, la interpretación que de este mismo asunto hace Vargas Llosa cuando en una famosa polémica afirma que “el acto de la creación se nutre simultáneamente, en grados diversos en cada caso, desde luego, de las dos fases de la personalidad del creador: la racional y la irracional, las convicciones y las obsesiones, su vida consciente y su vida inconsciente.”<sup>47</sup> Y en su trabajo sobre García Márquez expresa la misma idea: “Que el novelista no elige sus `demonios´ significa, ante todo, que la intervención del elemento consciente y racional

47 Mario Vargas Llosa *et alia*, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo Veintiuno, 1975, p. 82.



en la primera fase de la creación -la selección, entre los materiales de la realidad, de aquellos con los que erigirá su mundo ficticio- es secundaria, y que son, principalmente, el subconsciente y los instintos, quienes perpetran el saqueo.”<sup>48</sup> ¿No estará persistiendo en esta concepción la vieja teoría platónica del “furor sagrado” (*theia manía*), ese entusiasmo y *raptus*, como fuerza irracional de la creación literaria? ¿No apuntan hacia esa misma forma del arte (“esencia sin forma” en Plotino) las versiones estéticas de Nietzsche (lo dionisiaco frente a lo apolíneo) y la teoría del mal de Georges Bataille?<sup>49</sup>

Que sean algunos temas, recursos y obsesiones, los materiales para nutrir el texto, no implica que el acto de creación sea inconsciente, por lo tanto no electivo, y que el autor no señale juicios de valor en esa elección. Que haya una dialéctica entre racionalidad e irracionalidad en el arte, entre instinto y razón, entre razón histórica y razón narrativa (Julián Marías), entre orden y caos, no significa que el autor no esté presente, conscientemente presente, en las elecciones fundamentales de sus recursos, personajes y fábula. “La novelística racionaliza la imaginación, siempre que no afirme la primacía de ésta sobre la lógica. Mitifica una situación histórico-social o, a la inversa, asume una función desmitificadora. Todos los hechos de civilización, de cultura, de política se convierten regularmente en materia novelística.”<sup>50</sup>

- g. El texto no es el objeto de la ciencia poética; texto solamente es el hecho. Las leyes y principios que rigen esos fenómenos literarios son los objetos de la ciencia literaria (poética). Por lo tanto, nada más impropio que de un hecho particular inferir las leyes de esta ciencia. Las leyes siempre están sobre y por encima del objeto. De esta manera, el crítico debe establecer que sus formas y

48 Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barral y Monte Ávila, Barcelona, 1971, p. 103.

49 Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977.

50 Michel Zérafra, *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p.145.

abstracciones se refieren a un sistema concreto, un texto; mientras que el investigador de la poética se aplicará a buscar esas “formas” constantes o abstracciones en las obras. En el primer caso, el investigador actúa sobre un individuo de una clase lógica; en el segundo, sobre el conjunto de esa clase.

- h. El texto siempre es histórico y cualquier lectura de él estará marcado por esas diferencias históricas del leyente. Por lo tanto, toda lectura crítica es siempre parcial y cualquier juicio de valor frente al texto tendrá la relatividad propia del acto individual de la lectura. En literatura todo es cambio, porque son cambiantes los actos individuales de aprehensión del particular. Lo único inmutable serían las leyes y principios que rigen el fenómeno científico de la ciencia literaria en sí. Por ello, el juicio del crítico sobre el texto será parcial, siempre parcial, y los juicios de autoridad sobre las obras son los menos valederos, pues aunque el texto no haya cambiado como objeto científico, ha evolucionado la forma de aprehender el objeto, porque el acto de lectura es un proceso cultural; no se lee de la misma forma como antes fue leído. No hay entonces una lectura neutra, porque ésta estará influenciada por ciertos supuestos culturales de la época.
- i. Lo dicho nos lleva a la siguiente cuestión: que aunque la obra literaria parezca en sí algo inmóvil, no lo es, porque existe en la forma como el lector la haga resucitar. No hay un texto inerte, existe el texto leído por alguien. “La obra literaria es algo movedizo, que existe según se la hace existir, que no se puede juzgar en sí, sino en su reflexión incesante y nunca igual.”<sup>51</sup>
- j. El texto literario, aunque puede leerse de múltiples maneras según la intención del leyente, es o remite fundamentalmente, no exclusivamente, a un tipo de lectura: como obra de arte. Objetivar lo que tenga de artístico un narración es algo que compete a la “lectura crítica”, pues ésta es la especificidad de la obra literaria.

51 A. Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Canarias, Universidad de La Laguna, 1964, p.71.

“La obra de arte es *espíritu objetivado*. No sólo espíritu. Ni solamente objeto. El espíritu de la obra está íntimamente ligado a la *intención* expresiva; la objetividad, en cuanto sólo lo cristalizado cuenta.”<sup>52</sup> Sin embargo, cabe anotar que el hecho de que un autor proponga un texto como obra artística, no significa necesariamente que lo sea, es decir, que lo presentado como espíritu objetivado artístico solamente sea espíritu objetivado sin el aditamento de artístico.

Considerar artístico todo lo que el autor propone como tal sería caer en “falacias intencionales.” Estas falacias han llevado a entender erróneamente los textos, entendiendo y juzgando el efector de la obra por la intención del escritor. Del mismo modo, no toda propuesta crítica es una crítica. Muchas de estas propuestas no quedan sino en simples glosas, perífrasis, digresiones o resúmenes de las obras, a veces, hasta malas lecturas, quizás demasiado ingenuas, de las novelas, como demostraremos en páginas posteriores, y como ya indicamos al paso en nuestra introducción. Inclusive la intención reveladora (demoledora) de la realidad a través de la novela puede haber quedado en una sano deseo sin otras consecuencias dentro del discurso. Y es que la intención y la tendencia son solamente propósitos, lo que se puede juzgar es el resultado conseguido con ellos.

- k. Como la lectura es un proceso individual sobre un hecho concreto, pareciera que todo está dado en el mismo acto de leer, pero no. El texto literario consta de elementos observables como de sugeridos, algo que está velado dentro del texto. Así como lo dado es observable, lo no dado es lo que está indicado para ser descubierto en la evocación. Lo perceptible (lo legible) no es lo único existente. Lo no-visto puede explicar lo visto. Si es verdad que el texto debe estudiarse con, en y por el texto, no quiere decirse que todo él es visible. Las relaciones que el texto crea entre los indicios, las motivaciones, las relaciones entre símbolos, etcétera,

52 Oscar Tacca, *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 136.

no son observables en la lectura ingenua. Así como alguien que estudia la Edad Media no la percibe, de igual manera alguien que lee un texto no observa el mundo real descrito. Lo leído me conduce, me dirige hacia lo inobservable, que puede ser interesante y sugerente, más estético o menos literario. Por ejemplo, cuando Pareja Diezcanseco en *El muelle* nos habla de la crisis económica en Ecuador producida por la peste del cacao, este hecho es un dato, pero que no es observable como realidad para mí sino como correalidad. “La porción sumergida de los hechos tiene que ponerse hipotéticamente y, para poder contrastar tales hipótesis, hay que añadirles relaciones determinadas entre lo observado y lo inobservado, relaciones por las cuáles lo observado puede considerarse como evidencia en favor o en contra de lo hipotético y no visto, de modo que lo no-visto pueda explicar lo que vemos.”<sup>53</sup>

En resumen, el texto consta de una información estética observable, y de un conjunto de relaciones que se establecen en la obra y que son imperceptibles, pero sí posibles de inferir por las relaciones señaladas y marcadas en él. De hecho habría que precisar ciertos términos para explicarnos mejor. En primer lugar, que la sustancia estética puede tomar diversas “formas”, o sea, puede haber formas dispares con un mismo material: el lenguaje escrito. Por lo tanto, una forma podrá ser representada de múltiples maneras.

En segundo lugar, que forma no necesariamente significa “figura” o “contorno”, sino “estructura”, o sea, el orden que guardan los elementos por su disposición y las relaciones posibles entre esos (todos) elementos en el momento de abstraerlos y representarlos. Dos obras con el mismo tema siempre tendrán distinta forma, a no ser que la una sea copia exacta de la otra. La relación que existe entre una forma de lo real y una forma del relato es siempre una relación de analogía y homología, similar a la que existe entre pensamiento y lenguaje. Cuando se considera una forma sin

53 Mario Bunge, *La investigación científica*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 723.

contenido, esta forma es siempre una “abstracción” que no está en el relato como tal, sino como elaboración mental abstraída del texto. Forma es, pues, abstracción, y texto es la concreción de esa forma:

Y en tercer lugar, consideramos que la interpretación es meter diversos contenidos a una “forma vacía”, o sea, que una misma forma puede aceptar diversos contenidos. Por ejemplo, la forma “A es B” (relación positiva), puede aceptar un número ilimitado de contenidos. De igual manera, si decimos que un relato comienza por una “situación inicial”, esta forma podría aceptar formas como: “érase una vez, había una vez, en cierta época.” Esta concepción de “interpretación” difiere fundamentalmente de muchas generalizaciones que se han realizado sobre este término y método.

Por lo dicho, nada más alejado de la interpretación entendida como lo hace la escritora Susan Sontag: “Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente este vicio de acercarse a la obra de arte con intención de interpretarla lo que sustenta el espejismo de que exista una realidad algo similar al contenido de una obra de arte.”<sup>54</sup> En el caso de esta autora, lo que se interpreta es el contenido, para nosotros lo que se interpreta es una “forma” vacía a la que agregamos un contenido específico, el de un texto en particular.

Sontag parte de que la realidad es alguna vez agotable, sin embargo, la realidad nunca se acaba en una interpretación, ni con una teoría, trasciende siempre el conocimiento de cualquier individuo y de muchos de ellos. Interpretar tampoco significa homologar una realidad con otra sin que exista una lógica para realizar el salto.

54 Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 13.

## **Lectura crítica**

Con estas premisas de lo que entendemos por un texto literario, punto de arranque de la lectura, debemos aclarar en qué se basa una “lectura crítica” como método de dos vías: la descodificación del texto (análisis, descripción, desmontaje de motivaciones, actantes, etcétera) y recodificación (interpretación, estructura, sentido, efectos y motivaciones del mismo). “La *lectura* se propone describir el sistema de un texto particular. Se sirve de los instrumentos elaborados por la poética, pero sin limitarse a aplicarlos; su finalidad es diferente y consiste en poner en evidencia el sentido de un determinado texto, sobre todo en cuanto no se deja agotar por las categorías de la poética.”<sup>55</sup>

Un mero análisis de la propuesta citada nos permitirá explicitar el método de lectura en cuestión.

- a. Frente a la lectura ingenua, la lectura crítica pretende “describir”, o sea, desarticular los elementos de un texto para observar cómo está configurado, cómo opera, cómo unos elementos implican a los otros. El objeto de esa descripción no es el texto, sino el sistema del texto.

Explicuemos la diferencia entre texto y sistema de un texto. El texto en sí es el objeto cultural, el sistema de un texto supone el proceso de lectura porque éste no puede operar solo, debe funcionar en relación con un lector. Es en ese acto individual donde se produce la operación del texto que se desvela como sistema de signos articulados para proporcionar un sentido, de tal suerte que todos los elementos se dirigen a cumplir una función. Según lo expuesto, todo acto de lectura crítica supondrá varias relecturas porque el acto de aprehender un sistema no tiene indudablemente el carácter apriorista o impresionista, tampoco pre-empírico. Aunque la intuición y la impresión puedan ayudar, deberán ser explicitadas dentro del sistema. La lectura se aplica sobre un texto

55 O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975, p. 99.

en particular, es decir, enclavado en una situación espacio-temporal, histórica. Puede perder su sentido con el tiempo o adquirir nuevos de acuerdo a razones históricas vigentes en un periodo.

- b. La lectura crítica se ayuda de la poética, pero no tiene el mismo objeto de ésta. Mientras que la poética estudia el objeto llamado "literatura" (relaciones universales y constantes) y establece las leyes de lo literario, la lectura crítica deberá establecer las leyes internas de la obra, es decir, del objeto literario en particular (relaciones dentro del sistema individual). "La poética debe suministrar instrumentos para describir un texto literario; para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan esas unidades."<sup>56</sup>

No es lo mismo, entonces, la poética de determinado texto que su sentido. En lo primero, aparecerá la forma cómo el autor ha plasmado ciertas leyes literarias en su texto. En lo segundo, deberán presentarse las desviaciones, la forma particular, individual, de aplicación que remite a un procedimiento textual puesto en práctica en esta obra y no en otra. "La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último."<sup>57</sup> De tal suerte, el objeto de la poética es el texto; el objeto de la lectura es **este texto**. Por tanto la lectura crítica no establece leyes universales, sino las leyes de operatividad de un texto en particular y opera específicamente, pues nunca se realiza una lectura total.

- c. Pero no bastará con desmontar el mecanismo de la obra en procura del sentido de ésta, es necesario señalar que la lectura crítica tendrá que recodificar ese sistema para hacerlo funcionar en el mismo texto.

56 Ducrot y Todorov, *op. cit.*, p. 99.

57 Ídem, p. 98.

- d. La lectura crítica, por el mismo hecho de serlo, debe ser valorativa. En este sentido, no estamos de acuerdo con F. J. Del Prado B., a quien hemos seguido en varios de sus postulados, cuando afirma: “Descartamos, antes de cualquier discusión teórica, la identificación del *semema* (crítico) con cualquier intención valorativa, ética, estética, pragmática u otra. Una lectura que tuviese como objetivo esa valoración sería la más opuesta a la noción de crítica, por caer en una trampa estético-moral que depende siempre de un *status quo* político, social o cultural, y que expulsa del campo literario el concepto de *subversión* (uno de los objetivos básicos de la escritura). No estaríamos entonces frente a una *lectura crítica* sino frente a una lectura tributaria del *establishment*, o por caer en una valoración impresionista, subjetiva; frente a una lectura alienada por las pulsiones del lector.”<sup>58</sup>

Esta concepción antivalorativa nos parece una petición de principio. Pues el término “subversivo” –“operación que consiste en llevar a cabo un cambio coherente y significativo en la articulación de los signos en un sistema determinado”– es ya un rasgo eminentemente valorativo. También el método debe objetivar (describir) el sentido del sistema de un texto, y es imposible si no se establecen juicios de valoración, aunque estos no sean en realidad el objetivo del método, sino una consecuencia de su aplicación.

No valorar un texto es ya en sí mismo un juicio de valor, caso extremo e imposible. Además, el más simple análisis del oficio de nuestra inteligencia indica que nuestra mente no puede eximirse de valorar al examinar (criticar) un objeto de estudio. La inteligencia no es solamente racional e intuitiva, es también valorativa, y la valoración es parte del asumir la experiencia de lectura, por ser un acto vivencial en el que todas las potencias del alma interactúan para un fin.

58 F. J. Del Prado, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 6 y ss.



Se puede argumentar además que los conceptos de objetos, propios del análisis de una obra, no pueden separarse de los conceptos funcionales, pues estos se dirigen a la relación entre los conceptos de objetos. Los conceptos funcionales son los que establecen el sentido. Podríamos aclararlo mejor con un ejemplo. Supongamos el enunciado siguiente: “María besa a su esposo”. La forma de este enunciado se establecería así: “A bs B”, siendo A y B conceptos objetos, y “bs” un concepto funcional (operador) sin el cual los dos conceptos (A, B) no se relacionarían. Pues bien, esta relación implica además otro enunciado que sería que “B es el esposo de María”, o sea, “B sp A”, en el que B y A siguen siendo los mismos conceptos objetos, pero la relación es distinta, porque se indica en el enunciado inferido que entre ellos existe otra relación, la de esposos, señalado mediante el conector “sp”.

Creemos que mediante este ejemplo podemos ilustrar algo de lo que ocurre en la obra literaria. Los conceptos de objetos no se dan aislados, sino en relaciones, que se establecen en un texto mediante artificios que sirven de operadores (conectores) para indicar transgresiones, asimilaciones, semejanzas, disyunciones, oposiciones, colaboraciones, etcétera. Si la novela expresa que “María besó a su esposo”, aunque gramaticalmente sólo aparezca una relación “A bs B”, existen otras relaciones establecidas, pero no expresadas que se infieren: “B bs A”, “B no bs A” y “B sp A”.

Ahora bien, si el mismo sentido es ya una relación entre el texto y la correalidad que él establece, sería imposible determinar esta relación sin la existencia de los conceptos que hemos denominado funcionales, o sea, esos conceptos que se dirigen a establecer relaciones, oposiciones, ausencias, redundancias, símbolos y estructuración de los elementos del sistema.

El hecho de escoger un método de análisis y no otro, supone, se quiera o no, una valoración. Pensar de otra manera sería entender

el acto de lectura, que es un proceso vivencial por todo lo que llevamos dicho, en un acto parcial en el cual el pensamiento estimativo fuese desenchufado. El pensamiento estimativo se fundamenta, se sostiene, en juicios de valor. Buscar un sentido en la obra literaria es ya un pensamiento estimativo porque éste también se caracteriza por lograr fines, no exclusivamente verdades. El pensamiento es el que dirige el para qué. Y como la lectura crítica no operaría sin un para qué (finalidad), es natural que se tenga que llegar a una valoración.

Sin embargo, esta valoración no es ciega, no es una respuesta emotiva a un mensaje, es una respuesta volitiva, pues a sabiendas del riesgo que la valoración entraña (miedo a equivocarse) se la realiza después del análisis y la reelaboración del texto como un sistema semiótico.

La valoración conlleva, además de ese miedo a errar (reconozcamos que nuestros juicios de valor sobre las obras son parciales), el recelo de que aparezcan nuestras alienaciones, pues es indudable que la valoración está influenciada por juicios de valor e ideologías. Sin embargo, aceptar la ausencia de valoración sería un engaño mucho más alienante que el propio riesgo, que la propia tentativa de saber con humildad que nuestras proposiciones pueden ser condicionadas por el sistema social, cultura de la época y por la relatividad de nuestros asertos.

- e. La finalidad de la lectura crítica es entonces describir, descubrir y contemplar un sentido que se halla contenido en el sistema de un texto. El sentido del sistema de un texto no es un conjunto de signos, ni el tema de la obra, ni siquiera la ideología, sino la relación entre el modo de funcionar un sistema en la correalidad creada. “El artista *des-realiza* cuando crea. Su quehacer no consiste en dar a un objeto real otro modo diferente de realidad, sino que lo transforma en un objeto irreal. El objeto de arte tiene, una vez creado, entidad propia, supraindividual (aunque con un *ser-para-nosotros*, según Hartmann) y pasa a integrar el mundo

de los objetos de cultura, mundo con leyes propias.”<sup>59</sup> Irreal debe entenderse no como que no tiene realidad, sino como una correalidad diferente a la otra realidad, existe no como la realidad dada (una roca, por ejemplo), sino como correalidad elaborada, o sea, cultural.

El texto no se instala frente a la realidad, que sería el referente, se instala como una correalidad. Por ello, nada más equivocado e iluso que afirmar “en estas obras (la autora se refiere a obras de Rulfo, Aguilera Malta, Roa Bastos, etc.) no nos es dado distinguir planos de realidad sino que la novela `es´ la realidad.”<sup>60</sup> Esta ingenua consideración que ni el más dogmático materialista sería capaz de sostener, no está exenta también de una confusión epistemológica.

Esta inserción de la obra como un *ser-para-nosotros* se entiende como una relación de representación (mimética) de la realidad y como un en contra de la realidad (diegética). ¿De qué y contra qué se escribe? Aclaremos que obviamente nuestra tesis no es partidaria de algunas afirmaciones acerca de la “teoría del reflejo”: “El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren en la sociedad y gracias a la existencia del hombre como ser creador.”<sup>61</sup>

Estamos disconformes con este argumento por varias razones: en primer lugar, porque al no conceder que lo estético está en la obra, se propone como descubridor de lo estético al individuo, pero ¿cómo descubrir lo que no existe con anterioridad? Es incorrecto porque así como la persona no implanta la realidad sino que la conoce, de igual manera no crea con su percepción la correalidad estética sino

59 O. Tacca, *op. cit.*, pp. 136 y 137.

60 María E. Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana., 1979, p. 32.

61 Breazu, citado por A. Sánchez Vázquez, en *Estética y marxismo*, México, Era, 1980, p. 31.

que la observa. En segundo lugar, porque se confunde valor con valoración; la persona da una valoración al portador estético de acuerdo a muchos factores, gusto, clase social, ideología, etcétera, pero por ello no produce o resta valor a la obra, solamente confunde lo que es el portador estético con lo que produce un juicio de valoración artística. En tercer lugar, porque se mezcla el valor de uso social con el valor en sí mismo, como obra. Así como la belleza de un amanecer existe fuera de mi conciencia, de manera semejante la belleza de una obra es independiente de mi conocimiento, sea que la valore o desvalore.

La teoría del reflejo postula dos tesis: “1a., el arte es la imagen o el reflejo de la realidad objetiva y esencial; 2a., esta imagen es tanto más bella cuanto más concuerde con su objeto, con la realidad que refleja.”<sup>62</sup> Y más adelante: “la principal diferencia, en estética, entre los materialistas y los idealistas radica en el hecho de que unos y otros conciben de distinto modo la realidad objetiva que el artista debe expresar adecuadamente.”<sup>63</sup> Cuestiones con las cuales no concordamos por un sinnúmero de razones. Porque el objeto artístico puede o no representar la realidad, la especificidad del arte no es reflejar la realidad sino representar un sistema simbólico. Porque la concordancia o no de una obra con la “realidad” es solamente función referencial, uno de los aspectos de cualquier comunicación, pero no el único. Porque no solamente existe la realidad objetiva, punto de encuentro de realidad y arte entre estos teóricos. Y porque lo que el objeto represente (me represente) es efecto de la correalidad cultural, confundiendo el objeto estético con el efecto de la percepción estética. Por ello afirmaba Hegel al hablar de la cultura y su reino de la realidad: “la autoconciencia sólo es *algo*, sólo tiene *realidad* en la medida en que se extraña de sí misma; se pone así como universal, y ésta su universalidad es su validez y su realidad.”<sup>64</sup>

62 Yanko Ros, “Estética marxista y estéticas político-programáticas”, en *Estética y marxismo*, op. cit., p. 113.

63 Ídem, p. 115.

64 G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 290.

## La alienación

Los conceptos alienación e ideología parecen inseparables, pues el primero es consecuencia del segundo y se implican. Por ello, emprendemos el camino para establecer lo que entendemos en nuestro estudio sobre ellos, ya que los sentidos otorgados a estos términos pueden ser muy variopintos y disímiles.

No entendemos ideología en el sentido de una disciplina mental que tiene por objeto el análisis de las ideas o de las facultades que tratan con ellas (Condillac). Nosotros partimos de los siguientes supuestos: a. que la ideología se opone al conocimiento verdadero o a la ciencia en sentido estricto; b. que la ideología aparece dentro de la cultura, es decir, que las prácticas culturales (arte, imaginario y actitudes) remiten a ideologías; c. que las ideologías sirven como formas de actuar en la vida social: producción, explotación, sistemas políticos, clases sociales, prácticas y algunas más. d. que las ideologías actúan en la conciencia del individuo, por tanto, las acciones remitirán a determinadas ideologías; e. que la ideología es un sistema, estructurado o no, de creencias que pueden ser codificadas, que se desarrollan en la vida social e individual y que originan una falsa conciencia para la interpretación de la realidad y para la praxis social. Damos, pues, a ideología el sentido metafísico hegeliano como “conciencia separada”, es decir, modo de conciencia que puede auto-revelarse en la propia conciencia dentro del proceso histórico, como creencias y excusas que doblan la conciencia o la escinden; f. que la ideología opera en la conciencia individual y en el imaginario colectivo de un grupo.

Si las ideologías aparecen en la práctica cultural, y la novela es una de esas prácticas, sobra decir por qué entonces “uno de los contextos más copiosos en evidencias sobre la condición ideológica de nuestras sociedades es la novelística.”<sup>65</sup> Sin embargo, la ideología de una

65 M. Monteforte T., “Ideología y literatura” en *Literatura, ideología, lenguaje*, México, Grijalbo, 1976, p. 257.

sociedad o grupo no es la misma que la de la ficción, aunque esta ideología de la ficción pueda explicar la ideología y alienación de esa comunidad. Y no lo es porque la ideología que practican los personajes de un relato posee una dimensión fantástica, si se quiere “correal”. Con lo cual queremos dejar aclarado que cuando nos referimos a ideología y alienación son las del relato o las de los comentarios, glosas y digresiones, y que por analogía y homologación podríamos establecer para esa sociedad. Jamás, por lo tanto, nos dirigiremos a las alienaciones o a las ideologías de los autores, ni de los comentaristas.

La teoría marxista considera que el escritor es un productor, y que la novela es un producto. Esta tesis no se contradice con la del capitalismo, para quien la obra literaria es producto que genera dinero a través del mercadeo y las ventas. Todos conocemos que muchos escritores para su desgracia y la nuestra son solamente una marca semejante a la de un perfume o un vehículo, y que sus superventas, su fama y notoriedad han dependido de intensos procesos de promoción.

Zéraffa explica que “cuando el escritor elabora su obra se inserta necesariamente, en efecto, en un sistema de producción ideológica cuyo propio destino es encubrir el sistema concreto de producción, con sus antagonismos y conflictos.”<sup>66</sup> El aserto, a pesar de ser tajante, no convence, pues implica un determinismo sociológico que va en contra del carácter de arte como ruptura y contra la determinación, primero de que el escritor solamente puede escribir desde su subjetividad, y segundo, que su tarea sea “encubrir”, ¿por qué no descubrir? Tampoco convence que el escritor opere desde su subjetividad, por el contrario, la labor de escritura exige una conciencia individual en sus dos facetas de cualquier conciencia: objetivo-subjetiva. La ruptura de la conciencia en dos modos, además de ser caduca, regazo del pensamiento positivista del siglo diecinueve, olvida que la persona es una unidad intencional en la que los momentos objetivo-subjetivo son relacionales. Esta complementariedad evidencia que los modos de aprehender se dan unitariamente en la relación.

66 M. Zéraffa, *op. cit.*, p. 44.

El escritor tiene y debe tener un carácter de clase, pero otra cosa es que ese carácter de clase determine la obra, pues entonces volveríamos a conceder un carácter determinista a la procedencia de clase del escritor. Muchos escritores abanderizados hacia el capitalismo por razones de pose o notoriedad, han tratado de producir obras llamadas de denuncia, sin embargo, han caído en la más aberrante contradicción, pues su obra desvelaba otras ideologías alejadas de sus supuestas creencias.

La ideología es creencia en la conciencia del autor. Ésta es ficticia cuando se acomoda a unas circunstancias y a una voz, y es real cuando es auténtica. La ideología forma parte de la manera de entender y explicar el mundo, pero ella misma puede tener singularidad y autenticidad, o ser un pegote, un postizo que se ha elaborado para andar en el mundo sin el valor fundamental del humano: honestidad. En este sentido se habla de ideología como falsa conciencia, en el otro como ideología en el sentido de conciencia no asimilada. El escritor, como cualquier persona, puede vivir una u otra, o las dos. Sin embargo, las obras de ficción auténticas rompen los determinismos de clase para establecer su propia identidad de artificio simbólico.

La novela no puede carecer de ideología porque la conciencia operante posee una ideología. Esto no significa que el autor no pueda usar elementos retóricos muy conscientes para camuflarla, esconderla, desvelarla, ocultarla. El novelista no presenta la realidad del mundo que quiere, sino la que puede. En la lectura crítica no interesa la ideología del autor, sino la que aparece inscrita y escrita en la obra. Sin embargo, el lector que contempla la novela también puede depositar su propia conciencia en la obra, por ello se requerirá de un análisis exhaustivo del objeto leído y la capacidad de entender lo que es propio del producto y lo que es depositado en él por el leyente.

Toda novela representa una realidad parcial y sesgada de la realidad, de la misma manera que lo hace el ojo cuando cae sobre el horizonte. Todo horizonte observado está retaceado, y es que la persona no puede tener una visión global de la realidad percibida sino a través de la

abstracción. Es gracioso hablar del universo como un todo, cuando el individuo jamás puede observarlo. Un universo observado es en sí mismo una contradicción, podrá elaborarse un sistema explicativo, unas mediciones y unas teorías que lo expliquen, poco más. Pero además del grado de proximidad que puedan tener estas teorías, inclusive con la ficción de que la medida de algo es el algo, la mirada es siempre reductora y parcial.

El escritor acude al símbolo porque la cosmovisión es siempre parcializada e individual. Por ello, simboliza, extiende su visión, aunque el producto sea siempre escueto y poco revelador. Pedir revelaciones sobrehumanas al producto humano es un contrasentido. Solamente a través del símbolo, como abstracción, el escritor puede acercarse a la totalidad. Sin embargo, esa totalización seguirá siendo parte y fragmento.

Así como la imagen reduce el universo visible a una sola visión, la lectura del libro reduce las posibilidades de simbolización a un fragmento (frase), la parcela que me ha sido dada en el acto libre de lectura y en la elección realizada que excluirá otras lecturas. Leemos para enfermarnos de penuria y estrechez. Lo insólito es que seguimos leyendo libros para ver si nos dan algo más por no haber satisfecho con una sola bebida toda la sed. La lectura de una novela es un sorbo dentro del mar simbólico, jamás se agota la sed en el sorbo, jamás el sorbo calma la sed total. La experiencia simbólica es mi recreación de las palabras del narrador, pero él no es el símbolo, sólo el instrumento (mediador) para que el símbolo aparezca o desaparezca dentro de un sistema semio-semántico.

Esta alienación puede provenir del mismo hecho de la lectura, es decir, del proceso, también del texto en sí, pero igualmente de los comentarios que se han vertido sobre el texto para mantener el *status quo* (lo establecido) de un tipo de lectura o corriente literaria. También puede provenir de los ocultamientos, de los halagos inútiles, de los cordialismos, inclusive de los silencios a los cuales la sociedad ha sometido muchas obras para no alterar la conciencia individual y social.



Detrás de ello están dos cuestiones que nos parecen fundamentales: ¿cómo es posible que la correalidad revele además de su propia conciencia mediatizada, la de una sociedad?; y ¿bajo qué modelos y cómo interpreta y representa el autor la realidad social a través de la ficción? La única forma de dar el salto de la correalidad a la realidad es a través de la analogía y homología entre estos dos mundos. La obra es así algo más que signo de una época, es la representación analógica de dos universos que no son iguales, que no tienen parecidas reglas ni iguales motivos, de tal suerte que la vida social implicará cambios en el desarrollo novelístico, y que el desarrollo novelístico podría producir también cambios en la vida social, pero no como reflejo, sino como representación e interpretación de ambas realidades.

Al explicar la forma en que se produce el sentido de un texto y cuál es el sistema ideológico de este sentido particular, procuraremos evidenciar la posible alienación que proviene de una obra. Esta actitud vigilante intentará descifrar cómo el lenguaje de un texto significa en contra del propio texto por las cargas semánticas, lexicales u otras que se han introducido en la lectura.

## **Filogenia y ontogenia de la obra literaria**

La obra literaria, como la vida, se forma de momentos que no se excluyen sino que se relacionan y armonizan. Siguiendo este planteamiento biologista, podremos afirmar que la vida literaria de la obra se constituye como tal por medio de una filogenia (evolución de la especie literaria) y ontogenia estéticas (desarrollo de la obra).

La gestación de una narración no puede desprenderse del contacto esencial con la realidad, realidad que, en todos los casos, es también concurso de las voces habitadas que pueblan el universo comunicativo del hombre en la semiosfera. Por ello el referente último de todo texto literario y el código esencial para su lectura será siempre la vida misma donde el lenguaje adquiere el carácter de artificio para diversos fines que no se excluyen, ni necesariamente el testimonio, ni exclusivamente el entretenimiento.

Para la filiación de la obra literaria al universo estético, ha sido necesario que este ser literario se desarrolle en la mente e imaginación del escritor. Para que nazca, el escritor cuenta con sus experiencias vitales, con su poder creador y con la evocación y memoria de otras lecturas (repertorio). Las producciones humanas devienen en la historia y no son productos de un creador *ex-nihilo*. La creación del producto estético no proviene de la nada, sino de la pervivencia de ciertos materiales que el creador fusiona, modela y recrea para obtener lo “hecho”.

Existe pues una continuidad en el acontecer histórico literario, unos antecedentes que se encaminan a esta producción caracterizada como “realismo”, una comunicación que, una vez iniciada, traspasa los límites temporales. Por ello el ser literario no es completamente un ser desvalido. Se instala, por relación filogenética, en la vida literaria, como miembro de una misma especie. Por ello la filología es una de esas ciencias auxiliares que estudian la evolución de la especie literaria a través de la historia. Por ello, también, el estudio de la literatura a través de su desarrollo histórico (Historia de la Literatura) ha sido algo tan natural en los estudios literarios de todas las épocas.

Pero nacer, aparecer en el mundo literario como obra, es el primer paso del desarrollo del texto literario. Para que se instale en el mundo estético al que pertenece, para que crezca como ser individual, se necesita su desarrollo ontogenético. Cada obra tiene una vida propia, individual y aislada porque la obra no está hecha, requiere ser lanzada a un encuentro con los lectores. Es en este proceso dialógico, comunicativo, en donde el “ser obra de arte” inicia su desarrollo. Es característico de la obra artística el no poseer el don de auto revelación. Éste es un carácter de los seres con conciencia. Sin tener conciencia de sí, la obra se revelará por medio de la lectura e influirá en las conciencias para dar su testimonio de desencanto, de desilusión, de protesta, de alienación o lo que sea. Sin ser conciencia expresa, muestra una conciencia crítica del mundo y una crítica acerca de otras creaciones.

Al ingresar en el ámbito del mundo, al publicarse, el texto inicia sus relaciones significativas, ejerce su libertad expresiva. Desarrollarse no significa abandonar esa esencial soledad de ser obra, significa que, gracias al encuentro en un ámbito de fama, repudio, rechazo, aceptación, seducción, sin perder su calidad de ser desvalido, aislado, propio, crea un ámbito de encuentro. Este encuentro produce una multiplicidad de revelaciones y significados. Será en el encuentro, en esa misión dialógica, en donde la obra literaria reproduzca su esencia de individuación y de especiación. Por la especiación se afiliará a un género, a una corriente o a una ruptura, a ciertos temas y recursos; por su individuación dialógica instalará una crítica que podrá ser doble: crítica a otras obras de su misma especie (ruptura de esquematismos novelados y temas) y crítica a una realidad que representa (referencialidad).

Esta individuación sugiere al menos dos críticas: ruptura de modelos (ser-de-otra-manera) y crítica a la sociedad (subversión), originando también el encuentro con el ámbito de la crítica: las posibles lecturas. La invención de la obra producirá, por vía de encuentro comunicativo, la invención de la crítica. Este es el aspecto dinámico y dialéctico de toda obra. Aunque sus modos de especiación son diferentes –producto estético y crítica estética– es en ese devenir de encuentros en donde se organizan nuevos objetos literarios y opciones críticas. Ése es su carácter interpretante, pues toda cosa tiene la capacidad de ser interpretada por una conciencia.

Si toda invención es crítica, no es menos cierto que toda crítica sea una invención, hasta la glosa lo es. “La obra, aunque se crea terminada por el autor, lo único que hace es proponerse a una profunda crítica de los demás. Ahora bien, esa crítica como invención supone que los textos que se van escribiendo se incorporan a la obra como floraciones a un árbol, pero también que nunca serán `definitivos´. El texto literario, inacabado siempre, en la medida en que es prolongado por otros críticamente, mantiene su permanente actualidad.”<sup>67</sup> Así, “el buen crítico prolonga la invención del autor.”<sup>68</sup>

67 F. Ainsa, “La espiral abierta de la novela latinoamericana”, en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Juan Loveluck editor, Madrid, Taurus, 1976, p. 20.

Es el individuo quien, por apropiación de las realidades externas e internas, convierte el objeto literario en acontecimiento. Merced a esta invitación que nos hace el texto, se rompe el silencio y se crea un campo expresivo. El objeto literario deviene en campo expresivo por la apropiación co-creadora de sus posibilidades en un acto de lectura. “Este objeto –la obra de arte, la obra literaria– no se reduce a *mero objeto*; constituye, más bien, un *ámbito*, un *campo de expresión*, y, como tal, una fuente de sentido y de belleza. Por ser un ámbito –un complejo expresivo–, la obra artística o literaria tiene un poder *apelante*, apela al lector-intérprete a dialogar con ella, a comprometerse en la tarea común de buscar el sentido último de la realidad y, muy en especial, de la realidad humana con todas sus implicaciones.”<sup>68</sup>

Aunque filogenia y ontogenia son separables, –o sea, evolución del género, recursos y temáticas por un lado, y desarrollo de la obra por otro– es casi imposible que no permanezcan unidos en el análisis. Explicitarlos y separarlos ayuda a la comprensión, pero pueden entorpecer la visión mediadora de la crítica, porque ambos momentos se juntan, de la misma manera que la vida del individuo y la vida de la especie son momentos solidarios.

## **Literatura en silencio**

Es casi superfluo y por de más sabido el afirmar que nuestra literatura no ha tenido la resonancia internacional ni local de otras literaturas hispanoamericanas. Tampoco nuestra crítica ha poseído el don de la notoriedad nacional y mucho menos internacional. Parece como si los dos caminos fuesen paralelos. Es posible.

No se trata, por lo pronto, de sobredimensionar el valor de nuestra literatura, sino de señalar un hecho ampliamente conocido y meditar sobre ese silencio. Una de las posibles causas de la mudez podría ser la falta de un justo análisis por parte de la crítica. Sabido es que

68 F. Ainsa, *ibid.*, p. 20.

69 A. López Quintás, *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 14.

la crítica puede acallar o enaltecer una obra, entonces parece posible que ella haya funcionado como mordaza al no apreciar las obras en su verdadera dimensión. Puede ser también que la misma crítica –por sus escasa resonancia a nivel internacional y por su pobre profundización y análisis– no haya proporcionado eco a esta literatura, o que con su medianía valorativa no haya encontrado la razón crítica para revelar las técnicas y los procedimientos creativos, estatizando al autor, que esperaba una guía y un camino, en vez del adjetivo halagador y la falsificación de un trabajo siempre en proyecto.

Es también posible, por esto y por algo más que ya se dirá a su debido tiempo, que las obras no expresen demasiado, porque su ser no está hecho, esté haciéndose y desarrollándose en aquello que el filósofo Ernesto Mayz llama el “no-ser-siempre-todavía” del latinoamericano. Y en tal virtud urgía a los escritores para que se dejaran ganar por los secretos del ser, pues “la realidad del ser no aparece obligándola a presentarse con palabras o intuiciones fingidas e inventadas afanosamente.”<sup>70</sup> Entonces debemos estar atentos para revelar aquellas manifestaciones que ocultan esa realidad del ser literario: su ser expresivo.

No es necesario abundar en pruebas para reconocer que así como existe una literatura reconocida y aclamada por el público y la crítica, hay una literatura poco difundida, que por muy diversos factores nos parece ajena, a ésta la hemos llamado literatura en silencio. Esta sola afirmación resulta paradójica en todo su sentido, pues si algo en verdad está hecho para expresar, es precisamente la obra literaria. Sin embargo, salvo rarísimas excepciones, en nuestro medio, nuestra literatura ecuatoriana guarda solemne silencio.

Actualmente, inclusive, muchos estudiosos se preguntan si en realidad existe una literatura nuestra si solamente hay un conjunto de escritores organizados históricamente, o un puñado más o menos disperso de escritores y tendencias. Así como un conjunto de ladrillos no forman

---

70 Ernesto Mayz V., “El problema de América”, en *Episteme* (Caracas), 1957, 471.

una pared, igualmente un conjunto de escritores no forma literatura. Para que ella exista, se requiere además de la conciencia del escritor, la del público y el crítico sobre esa literatura. El grupo homogéneo o disperso de escritores con muchas obras no es literatura hasta que ésta no se encarne en el pensamiento y en la conciencia del pueblo. Literatura en silencio equivale a que no hay literatura, sino obras, a que no hay pueblo lector, sino escritores y junta-palabras.

¿Habrán peor anatema para un libro que verse impelido al silencio? Si todo ser expresa con su sola presencia, y si, como afirma Nicol, “para ser hay que expresar”,<sup>71</sup> resulta alarmante que el ser obra, cuyo índice de expresividad debería ser mayor, permanezca en mudez casi total. ¿O será que el ser libro de nuestra literatura es un ser oculto? Si es así, necesitará nuevas relecturas para devolverle su sentido de ser literario. ¿O será que el crítico habla de la literatura, pero no de la obra, para amordazar al escritor?

Hay un silencio que, proviniendo del éxtasis admirativo, nos conduce gravemente hacia la reflexión; pero el silencio al que aludimos resulta de lo que todavía no es, o de lo que siendo ha sido silenciado, o de la voz que no aparece porque se ha ocultado, o de lo que no se ha tomado en cuenta y se ha evadido para dejarnos sin voz y sin protesta.

A pesar de ello, el quehacer literario es obra de todos: escritores, editores, librerías, lectores y críticos. En nuestro medio es frecuente observar que, casi con exclusividad, la tarea poética le corresponde al escritor y, en menor medida, al crítico. El público tiene la sana opción del silencio. Este silencio contrasta con la opinión extendida de que un pueblo existe en la medida en que se expresa, y vive si es capaz de lanzar y proclamar al mundo el sentido de su conciencia histórica.

Ser, existir, es ser expresivo. El silencio es lo contrario, empecinarse en no ser, en esconderse. Se podrá argumentar que el escritor es la voz y la conciencia de un pueblo; pero caeríamos en un círculo vicioso,

<sup>71</sup> Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 26.

porque voz sin respuesta, sin eco, ni es voz ni es nada, a lo más *vox clamantis in deserto*. Los críticos, que deberíamos ser los mediadores en la experiencia estética, nos convertimos en voceadores de tecnicismos, empresarios de palabrería fácil, sombras de los misterios. No se trata solamente de que nos falte oficio y una verdadera formación estética, nos falta sobre todo la vocación, la conciencia de sabernos mediadores, justos, imparciales, serenos e impulsores.

Quizá no hemos encontrado sentido a nuestra literatura y, lo que es peor, no hemos hallado sentido al oficio. Si no hemos conseguido la explicación de los valores estéticos de una obra, si no hemos podido encauzar la labor del escritor y tampoco guiar a un público, nuestra misión carece de razón de ser, sobra. Preocuparnos por la erudición, atiborrarnos de tecnicismos y generalizaciones, es acallar la obra; triste oficio.

En arte, ser obra equivale a ser conocida aunque no sea por la multitud. Ser es configurar sentidos por medio de símbolos. Si el libro no es leído, solamente tiene existencia como documento cultural, no la tiene en cuanto ser estético. El objeto estético se constituye por la mediación del lector crítico. Esta mediación consiste en explicitar, examinar, evaluar y comprender el sentido de la obra para hacerla accesible al público; por otro lado, interpretar, señalar errores, frecuencias estilísticas y rumbos al escritor. En definitiva, deberíamos ser creadores y suscitadores de expectativas, tanto en el público como en el escritor.

La interpretación y el análisis por sí mismos son artilugios para dejar en completa mudez a la obra literaria. En nuestro medio, la obra no ha sido más que pretexto para ensayar ideologías y métodos. Tiene más de encubrimiento que de descubrimiento. Cabe subrayar cuánto de ruido superfluo tienen nuestros análisis cuando se dirigen a acomodar la correalidad literaria para ponerla al servicio de causas extra-literarias.

Sin negar lo que de documento puedan tener las obras, la búsqueda deberá ser estética. Para ello, no se podrá simplificar ningún aspecto,

a riesgo de silenciar el texto. “Ésta es una grave consecuencia del sentido instrumental, pragmático, dominante, de la mayor parte de las novelas hispanoamericanas: el hecho de que la crítica se había acostumbrado a tratarlas como documentos y no como obras de arte, desdeñando lo estético para destacar sólo lo sociológico en ellas.”<sup>72</sup>

Nuestra crítica ha caído en las trampas del sistema y de las formas culturales que deseaba atacar y denunciar. Las formas más sensibles de la decadencia crítica han sido las liturgias. Si una liturgia vive por los dogmas y las actitudes rituales, no es extraño entrever en los textos y en los roles críticos una liturgia de clase. El aparato crítico, cuando esconde la labor del creador haciendo de la labor crítica, no un instrumento de revelación ni de mediación, sino de ocultación, es quizá porque no tenga claro su verdadera función social.

## **La transformación**

Si la crítica no pretende estatizar la labor del escritor debe manifestar alternativas, vislumbrar caminos, proponer recursos e interpretar modelos. En este sentido habrá que entenderse la labor crítica, como un acto para transformar. La transformación se dirige por lo menos a dos sentidos: estático y dinámico. Primero, la crítica es virtualidad operante sobre el objeto artístico, pues no basta con la sola contemplación de la obra porque a través de la mirada crítica se esclarecen los misterios del objeto estético. En su aspecto dinámico, la transformación crítica no sólo interpreta el ahí de la obra, sino que brinda, mediante el análisis, los suficientes recursos para que el escritor comprenda con objetividad su desarrollo y quehacer.

Inclusive, la labor transformadora del crítico debe dirigirse a la misma crítica, para que ésta adquiriera la base esencial de su razón. Si el aspecto pasivo de la transformación se entiende como mirada atenta al texto y a las críticas sobre el texto, es necesario también que la dinámica operativa de la transformación actúe con sus dos

72 F. Ainsa, *op.cit.*, p. 22.



componentes, tanto sobre los textos como sobre la crítica. A la vez que fusiona el aspecto dinámico y estático del observar, la transformación funciona bajo y encima del texto analizado.

La crítica, así concebida, se convierte en elemento dinamizador y renovador de la creación, por un lado; por otro, en elemento de nuevas y posibles revisiones críticas. Así como en el escritor están presentes las voces habitadas de las obras leídas, de igual manera en el crítico estarán latiendo las voces de sus versiones críticas. Una nueva crítica supondrá siempre el ser agente sobre la obra materia de análisis y, también, acerca de la misma labor crítica.

Cumplimos así con aquello que acertadamente confesaba el profesor M. Corrales al afirmar que “la historia literaria debe ser, por así decir, resultado de dos componentes: la historia de la obra misma, es decir de lo que textualmente le precedió y le siguió, y la historia de sus interpretaciones”<sup>73</sup> Por ello, en los análisis textuales se pretende descubrir cuánto de la crítica y de la falta de un análisis descriptivo del “realismo social ecuatoriano” ha servido para encubrir esa alienación detectada en las novelas. Por las vías de la filogenia y ontogenia se establece qué se ha entendido por realismo, indicando la postura estética, y el tipo de relación creativa y crítica que lo ha influenciado.

73 Manuel Corrales P, *Estética de la recepción y ciencia literaria*, Asociación de Profesores de la PUCE, Quito, 1980, p.30.

## CAPÍTULO IV

# LITURGIAS CRÍTICAS

*El país que practica el culto de su literatura es  
un país donde nadie o casi nadie lee.*  
Philippe Sollers, *Notas sobre literatura y  
enseñanza.*

### Videntes e invidentes

Si un trotamundos con toda la cartografía de senderear en la cabeza se extraviara por tierras ecuatorianas, quedaría alucinado por el prodigio y la maravilla. Ningún mapa ni recuerdo, escasos referentes servirían para etiquetar la visión de su experiencia. Frente a él, un campo de una feracidad inagotable, ríos nacidos en los imponentes nevados, valles húmedos y fértiles, selvas fecundas y el espectáculo de la naturaleza en toda su magnificencia: la más rica, variada y sorprendente. Pero al rato, al derramar la mirada sobre los habitantes, empobrecidos y sobrecargados con las plagas bíblicas, el espíritu del aventurero se sobrecogería por la incompreensión. Y la mente, encallada en este acertijo, no comprendería el dilema: vida miserable (realidad cotidiana) en una región (topos) edénica (*ou*-topos = no-lugar): la utopía.

Con justa extrañeza el viajero se preguntaría cómo una tierra tan generosa ha forjado tan terrible inequidad. La paradoja de un infierno humano

enclavado en un supuesto paraíso terrenal (en ningún lugar debe ser tan patente la maldición adánica), el choque entre riqueza natural y pobreza humana, este completo desarraigo como si nada de cuanto existe les perteneciera han sido quizás los motivos más reiterados en las producciones narrativas ecuatorianas de finales del diecinueve y veinte. Algunos títulos son declarativos al respecto: *A la costa*, *Los que se van*, *El destierro es redondo*, *Por que se fueron las garzas*, *El desencuentro*, *El éxodo de Yangana*. Otros títulos, sin ser tan explícitos, intentan plasmar en su fábula el mismo sentimiento de desarraigo y viaje: *El muelle*, *Don Goyo*, *Huairapamuscas*, *El pulso de la nada*.

El contraste del supuesto trotamundos no es nuevo, es similar al que en el siglo XVIII percibieron los viajeros Jorge Juan y Antonio de Ulloa en su larga inspección por estas tierras. Ellos documentaron sus sentimientos y percepciones en la obra *Noticias Secretas de América*. En la primera parte del libro, pormenorizan las fortificaciones, los arsenales y astilleros, las armas y disposición de los puertos. En la segunda, describen la deplorable situación de los habitantes, los extravíos de los clérigos, la explotación al indígena y el injusto trato que recibe. Frente a estas calamidades, en el capítulo nueve, último de esta Relación y para compensar lo anterior, los autores se dedican a reseñar la maravilla de una tierra extraordinaria.

(...) Todo parece que la divina Providencia quiso juntar en la extensión de aquellos países, repartiéndolo en particular a los demás del mundo, y que fuesen el depósito principal de todas las maravillas con que lo ha enriquecido, para que de allí se difundiesen a los demás.<sup>74</sup>

Así como la naturaleza hizo depósito de tantas riquezas a la provincia de Quito, del mismo modo puso en ella todo lo que debía contribuir a la mayor conveniencia de su extracción, proveyéndola abundantemente de alimentos muy sazonados, de gente fornida, crecido número de ríos y arroyos

74 Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Noticias secretas de América*, Buenos Aires, Océano, 1953, p. 415.

que ofrecen comodidad para mover los ingenios para la molienda de los metales y su lavado, y franqueando además minas de azogue, para que sin salir de allí no faltase nada de lo que se necesita para la extracción del oro y de la plata.<sup>75</sup>

Pero en este lugar no hay prosperidad, que sería tal vez el resultado de tanta riqueza reunida. Al contrario, la pobreza que han descrito en los apartados anteriores contrasta con la generosidad de la tierra. Por ello recurren a explicaciones para entender el desajuste, pues las minas no se trabajan “porque la misma abundancia del país infunde pereza en los que lo habitan.”<sup>76</sup> “Y la misma apatía para el trabajo minero se observa en el laboreo de la riqueza vegetal, en el abandono de árboles como la canela, el clavo, el café y otros, de tal manera que “en ningún otro país se hubiera mirado con tanto descuido este árbol como en aquél, ni se hubiera mantenido por tanto tiempo sin conseguir la estimación que se merece.”<sup>77</sup>

Esta oposición también está presente en otros viajeros y en los historiadores que han procurado desentrañar el choque entre uno y otro mundo, “topos” versus “antropos”. En su libro *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Friedrich Haussaureck advertía ya el desfase entre naturaleza y hombre, expresado con estas palabras:

La flora de Quito es tan bella como interminable. Las rosas florecen durante todo el año; las flores silvestres cubren paredes y ruinas; tulipanes, clavelinas y lirios florecen en los jardines durante el invierno y el verano, y el verdor de la naturaleza nos sonríe siempre en las montañas y en las cañadas. El cielo despejado es del azul más puro y la atmósfera tan balsámica como la del Edén soñado –el sueño encantado de la poesía antigua y moderna.<sup>78</sup>

75 Ídem, p. 429.

76 Ídem, p. 429.

77 Ídem, p. 440.

79 Friedrich Haussaureck, *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 1993, p. 147.

En unos pocos párrafos, hacia el inicio, el mismo viajero describe a sus habitantes con ciertas marcas parte de la idiosincrasia: “Esta costumbre de hacer grandes promesas que nunca van a ser cumplidas es propia de los *serranos* del Ecuador.”<sup>79</sup> Y luego declara:

Una parte importante del carácter del serrano es la gran desconfianza que tiene con sus paisanos, lo cual excluye toda posibilidad de que exista un espíritu de asociación. El compañerismo es poco frecuente, y casi no se oye hablar de corporaciones. Por consiguiente, las grandes empresas son imposibles. El desmoronamiento general del país puede atribuirse a esta circunstancia antes que a la inestabilidad política y a las frecuentes convulsiones sociales.<sup>80</sup>

En una cita del Coronel Francis Hall (*Colombia: Its Present State and Inducements to Emigration*), utilizada por Haussaurek, se destacan los juicios siguientes:

Todas estas circunstancias han producido un negativismo y una debilidad tanto en actos como en pensamientos que les hace difíciles de tratar y poco confiables. En efecto es imposible saber su conducta a menos que se conozca la última idea que ha pasado por su mente, ya que el sentimiento de interés más inmediato es bien decisivo en su conducta. (...) Es fácil vivir con ellos si uno les necesita poco; tienen muy poca o ninguna benevolencia activa porque ésta debe provenir de los grandes poderes de la imaginación y la reflexión.<sup>81</sup>

Tal vez estas observaciones esbozadas por extranjeros, puedan parecer sesgadas e imprecisas, por ello volvamos los ojos hacia textos escritos

79 Ídem, p. 138.

80 Ídem, p. 153.

81 Francis Hall, “Colombia: Its Present State and Inducements to Emigration”, en F. Haussaurek, *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Quito, Abya-Yala, 1993, p. 149.

por ecuatorianos. En su *Visión teórica del Ecuador*, el historiador Gabriel Cevallos García, uno de los más profundos comentadores de la idiosincrasia ecuatoriana mediante el vínculo tierra-hombre o incitación natural y respuesta humana, argumenta del modo siguiente a raíz de la “paradoja geográfica” defendida por Juan de Velasco y los geógrafos Jorge Juan y Antonio de Ulloa: “El dolor nos ha circuido y los fracasos se han acumulado espectacularmente en la Historia del Ecuador.”<sup>82</sup> Y en esas mismas conclusiones, manifiesta: “La existencia del hombre sobre la tierra, y aquí debemos entender por existencia la biografía y la Historia, es dolor, quiebra, defecto, sacrificio y abnegación.”<sup>83</sup> Más adelante se extiende en su teoría del merecimiento para unos pobladores desmerecidos de este paraíso: “Como en el árbol, crecimiento en dos sentidos, búsqueda del cielo y del suelo. Solamente así merecemos seguir siendo lo que somos, pues esta permanencia no es *estar*, no sólo *poseer*, sino un *merecer*.”<sup>84</sup>

Este lugar inmerecido y que se debe merecer es donde vive el hombre ecuatoriano, región en la que el dolor de la vida, destacado por el historiador, está más presente que la felicidad, la incertidumbre más cercana que la certidumbre, y la catástrofe es tan imprevista que puede arrancar en minutos el trabajo de muchos años. Y luego de considerar que se ha insistido en una realidad parcial para inferir toda la realidad, declara que la literatura ecuatoriana sólo ha destacado el aspecto negativo: “Novela de la realidad ecuatoriana se dice de un relato donde no ocurren sino violaciones, estupro, incestos, extorsiones, depredaciones y más muestras de maldad.”<sup>85</sup> Aclarando después que “Será una mínima parte de la realidad, más nunca toda la *realidad*.”<sup>86</sup> A criterio del historiador Cevallos García, esta generalización se sustenta en tres fundamentos: el que las denuncias contra la moral siempre han sido más expuestas que las propias virtudes, en que el

82 Gabriel Cevallos García, *Visión teórica del Ecuador*, México, Cajica, 1959, p. 623.

83 Ídem, p. 623.

84 Ídem, p. 627.

85 Ídem, p. 586.

86 Ídem, p. 587.

ecuatoriano ve lo malo antes que lo bueno y exagera hiperbólicamente lo negativo.

Esta sobreabundancia de bienes y la general apatía de sus moradores, además de la injusticia, el destierro, la indolencia y el desapego, han marcado como sensibilidad casi todas las facetas del arte narrativo ecuatoriano. Por ello también, muchas de las reflexiones acerca de esta sociedad han dedicado sus esfuerzos a desvelar esa brutal dialéctica acudiendo a la historiografía, al materialismo socialista, al colonialismo, a interminables discusiones de nuestra identidad, a la asincronía cultural, al desencuentro y la huida.

Este destierro conlleva una gran dosis de nostalgia porque el lugar utópico donde se mora es ideal, y la vida deplorable de la mayoría consiste en esa real condición humana de penuria. Resulta normal y soportable sufrir en un valle de lágrimas, pero es descabellado e inaguantable el sufrimiento vital cuando se puebla y habita en el paraíso. Es inaudito que los seres humanos habitantes de este Edén vivan la condición de pobres cuando toda la naturaleza, la tierra misma y los yacimientos abundan en riqueza. Por ello, dentro del imaginario popular existe la convicción de que el gran legado divino es haber abandonado a sus habitantes en el paraíso, no haber sido desterrados, como si la divinidad los hubiera dejado de consenso en este lugar prodigioso, pero en cambio los hubiera castigado con el azote de las propias miserias humanas, indolentes para rescatar la fertilidad de la tierra, incapaces de producir el cambio.

Cuando vivir en el paraíso significa no poder gozarlo, mezquinar los dones, morir de sed junto a la fuente, entonces se produce un choque entre satisfacción e insatisfacción que deriva en la tragedia humana del desencuentro, en pasividad ante lo telúrico y en desarraigo. De este modo, la maldición adánica se convertiría en “pueblen el paraíso con la condena de no poder gozarlo.” El gozo ecuatoriano es entonces como lo prohibido, aquello que canta el pueblo: “Ésta mi tierra linda, el Ecuador, tiene de todo”, pero un todo que solamente es disfrutado por unos pocos. Un repaso por las estrofas de la música vernácula

indica casi siempre esa imposibilidad de alcanzar la dicha, como una condena tribal, la tristeza por lo que nunca puede ser. Por esta misma insatisfacción, las más bellas experiencias como la del amor son tragedias donde la mujer se ofrece como un campo feraz y deleitoso que es inalcanzable, esquivo e inasible y que aparece dramatizado en varios de los cuentos del libro *Los que se van*.

Y hoy en día, la situación continúa vigente. En coplas modernas se vuelve a deificar el lugar como en la canción “Quito de luz” donde se habla de la ciudad de Quito como la “novia de Dios” para designar utópicamente esta región casi celestial donde han sido arrojados, pero con la maldición de no poder gozarlo.

Si el mito nace del choque entre realidad y creencia, parece bastante predecible cuál es el mito al que se acostumbran. Sin embargo, a esta primera impresión de encontronazo entre naturaleza y hombre (realidad-creencia), coadyuva también el hecho de que Ecuador sea considerado “el centro del mundo” por estar ubicado en el eje ecuatorial de la tierra, condición geográfica repetida y sacralizada por los mismos habitantes, como si la casualidad de una ubicación fuera el patrimonio más grande y trascendente de la historia.

Junto a este contraste entre penuria humana y naturaleza pródiga, aparece también la sacralización del espacio “centro del mundo”. El nombre de la nación y toda la parafernalia construida e instalada en el imaginario social desde el mismo escudo patrio, dan cuenta de que vivir en el centro, sin ser el centro de la vida cultural y económica de la humanidad, descentra. Un país que se considera el centro sin serlo, proclama otra de las grandes paradojas no solamente geográficas, sino humanas, alrededor de la cual se subsiste. Un país como éste es sagrado, es un territorio templo, un lugar sacralizado.

Aquello que para los ciudadanos de otros lugares es “el casco viejo” o “el casco antiguo”, aquí se denomina el “centro histórico”. Y a pocos minutos de camino se llega al “centro del mundo”, lugar consagrado para turistas y aborígenes donde una pirámide rematada por un globo



terráqueo se eleva y apunta a los cielos. El convencimiento de habitar en el centro conmueve, pues pocos lugares en la tierra poseen tan firmemente arraigada esta convicción.

Todas las culturas tienen un centro hacia el que dirigen la mirada. Hasta los pueblos nómadas peregrinan alguna vez en la vida hacia ese eje central sagrado. Pero habitar, para el ecuatoriano, es estar en el centro, no hay peregrinajes ni romería, solamente rodeos dentro de ese mismo centro, o emigrar en busca de otro, casi siempre el del bienestar económico. Y si donde hay centralidad existe siempre jerarquía, es necesario reconocer que las jerarquías, la dependencia del centro, son tan manifiestas que asustan y asombran.

Para los ecuatorianos existe un espacio homogéneo, sin fisuras, que es el mismo Centro del Mundo<sup>87</sup>, no un lugar construido por el hombre, templo, mezquita o sinagoga, sino algo entregado por el mismo Dios. Todo lugar es sagrado por considerarlo “el centro”, idea muy presente, por ejemplo, en la novela *Don Goyo*. Y hasta el habla popular se refiere a los “Centros Comerciales” para indicar los grandes almacenes y supermercados. Y todo el sistema familiar, social, artístico, económico y cultural es centralista, y, al serlo, está jerarquizado, es estático, impenetrable.

Esta sensación de paraíso perdido, el destierro y la huida, se novelizarán en los relatos que se analizan en este estudio: *Los que se van*, *Don Goyo* y *El muelle*. El campo idealizado, la condición humana enajenada y la búsqueda idílica o conservación de un paraíso perdido por la influencia de los “malos”, serán algunas de las constantes narrativas ecuatorianas en su deseo de plasmar la realidad a través de una gran preocupación por el referente y olvidando o sesgando otras causas del desajuste entre naturaleza rica y humanidad doliente.

Por otro lado se comprende que para encontrarse, se deba poseer el valor para mirarse tal cual se es, sin artilugios ni máscaras, pues no hay peor ciego que el que no desea ver. Las máscaras son

87 Véase Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 38 y ss.

necesarias para que la visión de las cosas y la de los objetos-sujetos coincidan en belleza e inocencia. En fin, en todas esas elucubraciones sobre la realidad ecuatoriana, bajo una u otra ideología, están presentes la miseria y la explotación, o lo que es lo mismo, una injusta repartición de la riqueza, una búsqueda de culpables y una pintura del fenómeno social sin una auténtica autocrítica. En Ecuador la autocrítica no existe porque supondría reconocer que los habitantes del paraíso son seres humanos con sus lacras y pecados. El nativo del paraíso es y debe ser inocente, pues sería una contradicción en sí misma que el hábitat bienaventurado estuviese poblado por seres infelices: ésta es una parte de la gran paradoja.

La experiencia ecuatoriana de topo-centrismo es religiosa, social y mítica, en definitiva, cultural, y se manifiesta en variadas obras dentro de la “semiosfera” de los signos y sus significados. El culto a la madre tierra, Pachamama, es un regreso al origen y al útero protector, a un edén, y al centro de un espacio donde la maravilla de la naturaleza contrasta con el caos y el desorden humanos. Esta centralidad y la alienación producida por esta creencia, como se explicará, se han manifestado en diferentes autores a través de la paradoja de una vida miserable en el centro del mundo. Tal vez por ello, algunas teorías culturales han calcado esta percepción geocéntrica y la han aplicado a tesis culturales como querer convertir el Ecuador en sede ilustrada mundial al estilo de la Atenas clásica (Benjamín Carrión).

La profunda nostalgia por habitar el centro, sin que el hombre sea parte de él, ni siquiera en las miradas de los otros humanos, ha generado un profundo abatimiento al verificar que el mundo natural no se corresponde con el orden social. Quito es la “cara de Dios”, “Luz de América”, “capital cultural de Sudamérica” y “patrimonio de la humanidad”. Sin embargo, los ciudadanos malviven de esos frutos. La frase “cayó la noche en la mitad del día”, que supuestamente fue dicha con la llegada de los españoles y la muerte de Atahualpa (dios solar invicto), resume no solamente una actitud de desastre, de sometimiento y expoliación, sino una suerte de ceguera y no aceptación de un rompimiento sociocultural que, como todo lo pasado, es irreversible.

La noche sigue y permanece. Lo que aparece como interiorización es la exterioridad revestida y camuflada de una autoconciencia desengañada, “desencuentro” ha dicho el escritor Fernando Tinajero para nombrar esta condición. La alienación se aprovecha de ello hasta manifestarse en formas de desposeimiento, desarraigo y huida. En este sentido habla Jorge Enrique Adoum de Ecuador como el país de los “quedados”, pues sólo habitan en él aquellos que por trabas económicas y sociales no puede expatriarse, aunque en el fondo lo deseen. Parece que el sueño del conquistador español, que venía a labrarse una fortuna para luego regresar a la península, ha quedado atenazado en la conciencia colectiva.

Los relatos sensatos invocan a que reflexionemos más, pero no hay tiempo cuando estamos bombardeados por la desinformación, por los hechos sin análisis ni crítica y por un mercantilismo donde el hombre es una instalación absurda que cinética y visualmente se desinstala como las piezas de una exposición. Y ésta es la invitación, realizar una lectura crítica para reflexionar sobre unos textos ecuatorianos que poseen más condumio del previsto en una mirada ligera.

En el caso de la literatura que nos ocupa, aunque con obstinado interés la crítica ha pretendido defender a toda costa el carácter instrumental del arte y esperar cambios mediante la denuncia, con frecuencia el entorno natural descrito, como una densa niebla, ha eludido y opacado esta realidad de perenne opresión e inequidad. Otras veces, como si el escritor quisiera escamotear una condición humana aberrante que no desea reconocer, la falta de espesor de los personajes y una fábula falsamente ideologizada han impedido al lector que reflexione en lo único verdadero: la corresponsabilidad social en esa injusticia que impide el gozo.

El “no sea malito” es una frase que resume en sí misma toda una filosofía de la disculpa y el disimulo. Pues en vez de decir “sé bueno”, lo cual implicaría que esa persona no obra con bondad, se recurre a la forma negativa de lo contrario como forma de atenuar una orden directa: “obre bien”. Esta lítote o atenuación (figura retórica que sirve

para no expresar lo que se quiere decir, que niega lo contrario de lo que se afirma mediante la disminución de una persona u objeto, o camufla el verdadero significado) es tan común en nuestras expresiones cotidianas y en la literatura que el significado se vuelve un acertijo en el que las intenciones profundas aparecen escondidas en el fárrago de un sentido ambiguo, impreciso y postizo.

Estos recursos del habla se refuerzan además con la creencia de que las palabras usadas para nominar las cosas son la realidad, al estilo del nominalismo: ser es nombrar. Se espera además que unos términos sin referente sean la verdad. La repetición de ciertas expresiones mágicas esconderá y encubrirá esa realidad lacerante posesión de los pobres, más de la mitad de los ecuatorianos. Escuchamos adjetivos desgastados para calificar a las instituciones que son “gloriosas”, con hombres “honorables”, en “nuestra querida patria”, donde somos “solidarios” y “esforzados”, mientras se pretende que la iteración de estos términos vacíos tenga el poder de operar como un conjuro mágico y cambiar una situación de inequidad manifiesta.

Creyendo que las palabras alteran la realidad, no es raro advertir hasta en la crítica más honesta el carácter instrumental de la literatura, o sea, del arte con capacidad transformadora de la condición humana. Con el fetiche de la palabra funcionando como artefacto mágico, los problemas a la larga desaparecerán, pero no desaparecen. Las palabras no producen cambios sociales. Sin embargo, ante tanta opresión, no es extraño que el cambio en la conciencia se haya querido administrar mediante la denuncia. Allá por mil novecientos ochenta, Simón Espinosa Cordero pedía a la literatura (en sentido amplio del término) que operase<sup>88</sup> para crear esa conciencia de nación que ya había sido anunciada por Eugenio Espejo en los albores de la vida republicana.

A través de una tesis evolutiva, Espinosa supone que para llegar a ser una comunidad cultural histórica se deben escalar peldaños en

88 Simón Espinosa Cordero, “Conciencia Nacional y Literatura en 150 años de Vida republicana”, en *Arte y cultura: Ecuador 1830-1980*, II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, p. 251.

la capacidad de decisión, y que esta capacidad nos conduciría al núcleo cultural que consiste en una conciencia racional y afectiva. En este sentido, propone que la función de la literatura, dentro de este proceso, sea instrumental. Sin embargo, esta instrumentalidad de la literatura como agente para crear esa conciencia de nación, exige antes que nada que la palabra sea verdadera; luego, que cumpla cualquier otra función.

Parece imposible que la literatura efectúe esa función si existe una ideología del encubrimiento y un código del artificio. Sin embargo, algunos autores han manifestado esta operatividad de la nada sobre el ser. Eugenio Espejo, uno de los críticos más conscientes de la realidad ecuatoriana, reconoció en el preludio del nacimiento republicano que “vivimos en la más grosera ignorancia y en la miseria más deplorable.”<sup>89</sup> Como si estuviera en este siglo, este precursor increpa: “solo podéis representar en el gran teatro del universo el papel del idiotismo y la pobreza.”<sup>90</sup> “Las nociones confusas, los conocimientos vagos, los crepúsculos, en fin, dudosos, reducidos, diminutos de tal o cual facultad, no la constituyen sabia; y si hacen esperar la aurora de la ilustración, si nos aseguran la infancia del despertar de la literatura, nos avisan que aun estamos cercados de tinieblas.”<sup>91</sup>

Palabras acerca de esta condición se vuelven a encontrar en algunos pocos videntes de finales del milenio. Si en *Huasipungo* de Jorge Icaza estremece la explotación y miseria del campesino ecuatoriano de la sierra andina, tanto o más conmueve la pasión de Romero y Flores en la novela *El chulla Romero y Flores*. El protagonista disfraza y escamotea su propia identidad con el afán de evadirse de lo que es, negándose y mimetizándose en un paria sin presente ni futuro. El editorialista Fabián Corral afirmaba sin tapujos que “las máscaras y la doblez de las palabras son los problemas más graves de la moral pública”, pues “el país del que se habla en ese teatro está hecho de

---

89 Eugenio Espejo, *Obras escogidas*, Guayaquil, Ariel, n. 77, s. f, p. 174.

90 Ídem, p. 174.

91 Ídem, p. 137.

cartulina y papel pintado, y que el país real, el **otro**, no tiene cabida en el escenario: es demasiado crudo.”<sup>92</sup> La representación del paraíso a través del disfraz y el fingimiento, la ideología que alienta esa situación sin encontrarla sospechosa, el pensamiento que enmascara estos procesos con la creencia de no contaminarse, suelen ser algunos de esos impedimentos para alcanzar la autenticidad.

De igual forma, al cuestionar la comentada asincronía o desfase temporal de Ecuador y en el que irónicamente Aquiles, como en la aporía de Zenón de Elea, aparece como la nación ecuatoriana, y los países desarrollados como la tortuga, Fernando Tinajero reiteraba ese encubrimiento en el que “las ideologías (...) acaban por enmascarar la realidad.”<sup>93</sup> Como en la aporía, Aquiles jamás alcanza a la tortuga.

La añoranza por “lo que pudo haber sido y no fue”, esa ideología del desengaño, obstruye la intención de expresar el ser hasta el grado de tachar de ajenas y falsas las expresiones que mejor las describen. Tales son los casos de Eugenio Espejo, de Jorge Icaza y de Pablo Palacio, no sólo relegados al silencio, sino excluidos del banquete ceremonial de la crítica. El mismo ex-director de ese mausoleo denominado Casa de la Cultura Ecuatoriana expresa del mejor escritor ecuatoriano: “Pablo Palacio es, no obstante, extraño a nuestro medio, ausente de la patria.”<sup>94</sup> ¿Cómo estorbará verse retratado en las obras para que se niegue la grandeza de Pablo Palacio?

Pablo Palacio, a pesar de sus detractores, hilvanó el más lúcido discurso que se haya realizado sobre la idiosincrasia ecuatoriana. Este autor lojano, de complejidad temática y argumentativa y asombrosa lucidez, presenta varias tesis. La primera: “hay que comprender nuestra estupidez ante la visión de la nada.”<sup>95</sup> La segunda: “la (llamada) novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo

92 Fabián Corral B., “Máscaras”, *El Comercio*, Quito, 1-XI-1999, A-4.

93 Fernando Tinajero, “Aquiles y la tortuga”, en *Arte y cultura*, II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, p. 18.

94 Edmundo Ribadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Edit. Universitaria, 1981, p. 136.

95 Pablo Palacio, *Obras escogidas*, Guayaquil, Ariel, n. 8, s. f., p. 81.

lleno de vacíos: les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie.”<sup>96</sup> La tercera, el artificio como verdad: “La renovación no llega nunca, y esta espera es una burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos, imponiéndose las suposiciones no como tales sino como una apariencia tal de realidad que engañaba al mismo mentiroso.”<sup>97</sup> Lo vergonzoso radica en que mediante la apariencia de realidad, hasta el mismo mentiroso llega a creer que la plasma.

Pero Palacio admite la esperanza: “Mira, vamos a hacer una nueva vida. Una nueva vida maravillosa. Vamos a suprimir la corbata y el cuello. Vamos a permitir que todos los hombres se dirijan la palabra con el sombrero puesto. Vamos a prohibir las genuflexiones y las reverencias. Todos podremos vernos cara a cara. ¿Qué más quieres?”<sup>98</sup> Frente a la alienación de la obra y la del escritor, que suponía que ese realismo de la ficción era la “realidad”, Pablo Palacio proponía, después de desvelar la mascarada, una nueva visión, un regreso a la autenticidad a través de la supresión de las falsas apariencias y las cursilerías, abandonar la corteza para recoger el meollo.

El lema de la llamada Generación del 30, que propugnaba “la realidad y solo la realidad” ya indicaba también un efecto instrumental para la literatura. Se señala, por una parte, que la literatura opere como denuncia de los males sociales; por otra, que manifieste el ser real de las cosas, e implícitamente apunta a que la literatura anterior a ellos ha servido para ocultar nuestra realidad. Así pues, esta generación literaria marcaría un antes y un después: desvelamiento frente a ocultamiento, realidad versus opacidad, y todo ello mediante el poder operador de la palabra como agente de cambio, es decir, el efecto instrumental de la literatura y la homologación de dos sistemas diferentes.

96 Ídem, p. 109.

97 Ídem, p. 109.

98 Ídem, p. 125.

## **Formas de invidencia**

Realismo, objetivismo, suprarrealismo, naturalismo son algunos de los “ismos” propuestos como casilleros para organizar y sistematizar las obras literarias y las tendencias de la literatura en su andanza histórica. Sin embargo, estos “ismos” ni clarifican ni expresan el valor real de un texto; por el contrario, el estudio de una obra puede verse entorpecido con estas generalizaciones y vaguedades, la obra verdadera elude estas determinaciones. Es como si queriendo encerrar un terreno con una cerca, llamásemos parcela a la configuración que las estacas imponen, olvidándonos de la misma tierra, de su espesor y realidad como superficie.

De semejante manera, en un afán por organizar la producción literaria, se mutila con estas generalidades el valor intrínseco del texto, pues jamás el carácter individual, su solvencia estética, podrá determinarse con estas imprecisiones, evadiendo lo típico, lo peculiar, su elemento diferenciador. Es decir, que el encasillamiento, si puede ser válido para la historia de la literatura, no lo es para la “lectura crítica”. La lectura de un texto es algo dinámico, por lo tanto bastante reacia a una taxonomía. Resulta muchas veces imposible determinar las cualidades diferenciadoras del texto con supuestos teóricos masivos. Frente al estatismo de la clasificación aparece la obra como un sistema cerrado y autónomo siempre en proceso de una nueva relectura.

Es muy probable que por trabajar en términos de eficacia y pseudo-comprensión, nos sirvamos de estas clasificaciones del material literario al precio de acallar el sentido de los mismos materiales empleados en su labor. De esta manera, el crítico, que no puede operar sin datos de una información extensa, organiza las obras como resultados previstos, sin observar el carácter específico de cada texto. La primera víctima de este quehacer es la misma obra, mutilada por efecto y defecto de la generalización, y, paradójicamente, los críticos, llamados a ser esclarecedores de un sentido o de unas desviaciones, matan el arte y, al asesinarlo, entierran su propia y auténtica labor. Si el realismo ecuatoriano es semejante al europeo, para clasificarlo



como tal, para ser igual realismo, tendría que ser otro, pues lo igual marca ya una cosa frente a otra. Y si es otra cosa, deberíamos encontrar las particularidades que se necesitarán explicitar, porque saber algo es fundamental y necesariamente discernir. Saber es dar sentido, y éste no debe solamente clasificarse sino clarificarse.

Al obrar con esta inconsistencia, se proclama la propia incapacidad, porque lo que se muestra se mide por lo poco que es posible explicar sobre el objeto. Si solamente se generaliza, sin proponérselo, se ejemplariza que casi nada puede manifestar el texto y que por eso vale, o que no se ven sus valores y defectos, pues conocer no es propiamente nominar las cosas, es, sobre todo, conferir sentido. En este punto, Merleau-Ponty expresa: "El mundo percibido y quizá también el del pensamiento está hecho de tal suerte que no puede ponerse en él nada sin que adquiriera en seguida sentido en los términos de un lenguaje cuyos depositarios hemos llegados a ser nosotros, pero que es un quehacer tanto como una herencia."<sup>99</sup> Y añade: "el lenguaje no dice nunca nada, lo que hace es inventar una gama de gestos que presentan entre sí diferencias lo suficientemente claras como para que el comportamiento del lenguaje, a medida que se repite, se implica y se confirma a sí mismo, nos proporcione de manera irrecusable la traza y los contornos de un **universo de sentido**."<sup>100</sup>

La generalización es hallar el significado por extensión y semejanza, lo cual contradice el sentido propio, particular, del mundo creado y de la labor crítica. Ésta consiste, entonces, en desvelar lo propio y peculiar de un texto. Con estos antecedentes, no debe extrañar por qué razones y sutiles caminos los críticos matan la obra y acallan sus repercusiones, amordazándola con expertas palabras. "De este modo, la crítica se convierte en tumba de la literatura, y el crítico funge al mismo tiempo de asesino, médico legista que practica la autopsia y empresario de pompas fúnebres."<sup>101</sup>

99 M. Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971, p. 101.

100 Ídem, p. 63. El destacado es nuestro.

101 Fernando Tinajero, "Hacia la totalización de la realidad", en *Letras del Ecuador* (Quito), 163 (abril, 1984), 3.

La crítica debería ser el vehículo para llevar la obra al acceso del público. Sin embargo, el primer síntoma de la literatura ecuatoriana: ser en silencio, nos confirma el fenómeno de una falta de labor crítica, de un alejarse de su función mediadora entre escritor y público, o de una escasa calidad en las obras para hacer una literatura pujante, trascendente.

Cuando la crítica no adquiere su verdadera misión de invención reveladora del aparato literario, cae por inercia en una serie de rituales litúrgicos que estancan la actividad creadora del escritor, pues éste no encuentra en la crítica los verdaderos recursos, planteamientos, defectos, valores y límites de su quehacer. En esta crítica hay más de condescendencia que de análisis, más de diatriba y absolución que de interpretación, más de ritual mágico que de revelación de la correaldad escrita.

Una crítica admirativa, hiperbólica y repetitiva carece de verdadera misión, o sea, en vez de servir de ayuda a una transformación de la literatura, solamente interpreta lo obvio, cayendo en tópicos, generalidades y silencios de esta actividad. Creo que una interpretación, un análisis literario, es válido y legítimo, cumple con su función específica cuando es fuente fundamental de una transformación literaria.

Lo que se acaba de afirmar sobre la necesidad del ritual y del dogma para que la liturgia exista, necesita de varias aclaraciones. Comencemos por los rituales que son los más observables, visibles y patentes. Siguiendo a Dorffles, entendemos por rito “el desenvolvimiento de una actividad motriz que se exterioriza a través de recursos particulares (que pueden hallarse a veces cabalmente institucionalizados), tendentes casi siempre al logro de una determinada función (y de un determinado objetivo, fin, telos) que podrá tener carácter sagrado, bélico, político....., pero que podrá ser también alegre, lúdico, artístico, psicopatológico, tecnológico, etc.”<sup>102</sup> Dos son

102 G. Dorffles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 74.

los puntos básicos del ritual: **actividad exteriorizada** sin una mayor conciencia de ella, y la **finalidad** (telos) de este impulso que repite ciertas frases y actos. En literatura aparecen los rituales críticos sin objeto formal criticable. Para escapar de los fetiches culturales, es probable que debamos realizar serios planteamientos sobre la finalidad de la creación y del oficio crítico,<sup>103</sup> y también sobre la materia sobre la cual caen los ojos de los observadores del arte. La literatura es una forma ideológica, pero también es otras muchas formas sin que se excluyan. La palabra no es transposición de la realidad, sino una correalidad y, por ello, la lengua no sustituye a lo real, es otro mundo.

La existencia está plagada de elementos rituales. Negarlos sería desentender un problema que, necesario dentro de la actividad relacional de los hombres, puede servir y coadyuvar a entender el papel del crítico y de su labor mediadora. “Es indudable que un componente gnoseológico se da casi siempre en el arte (al igual que en el mito y el rito); pero ese componente podrá ser mayor o menor, más o menos racionalizado, más o menos impostado sobre la imagen o sobre el concepto. Lo que sigue intacto es el *carácter semiótico* (y, por ende, semántico) del arte, al igual que el del rito y el mito y, obviamente, del juego. Si estamos dispuestos a reconocer en algunos fenómenos sociales y estéticos de nuestros días las características del rito y del mito (en lugar de querer limitar su valor al de deporte, juego, manifestación deterior “de masa”), será mucho más fácil analizar sus aspectos como formando parte de una *Weltanschauung* más vasta que considere al hombre en su totalidad, y sus producciones creativas y expresivas como intercambiables e inseparables.”<sup>104</sup>

Elementos rituales de nuestra crítica son las alabanzas salmodiadas que se ajustan al esquema “alábame, que yo te alabaré”. Siguen patrones de tipo comercial: regateo, intercambio de artículos y menciones, canje de influencias, presencias necesarias en cenáculos, entrevistas y posicionamiento de marca. Aparece también la

103 Véase Louis Althusser *et alia*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975.

104 G. Dorflès, *op. cit.*, p. 70.

necesidad de criticar sin una auténtica lectura de la obra, impulso obligado a decir y comentar, glosa sin materia y/o sin finalidad. Espacios de rituales son los edificios para intelectuales como la Casa de la Cultura.

Muchos de estos ritos se dan en el universo literario a través de ceremonias más o menos litúrgicas, en las cuales el desempeño a través de la palabra es tan necesario que por ello hemos hablado de cultos. Si la liturgia vive del rito y del dogma, no extraña observar la cantidad de generalidades que aparecen en los textos críticos. Estos axiomas rondan las siguientes prácticas: intuicionismo en la labor crítica, el salto ilógico que parte de lo descriptivo y tiende a lo valorativo, la ausencia de naturalidad, la palabrería vacía y los argumentos sin pruebas textuales, confusión entre representación y mundo representado, impresionismo valorativo, técnica sin telos (finalidad), la frase adulatoria o estigmatizadora, el texto como pretexto, el fetichismo de la metodología, el gusto como apreciación totalizadora, el afán de la sistematización, la oscuridad en el manejo de los conceptos, la confusión entre compromiso, realidad y denuncia, la ambigüedad terminológica y pseudo-crítica. Parte de esta problemática, como se observará, se emparenta con legados culturales y sociales. Pero como aparece mediatizada en el texto crítico, será en el análisis de éste en donde deban desvelarse estos problemas.

El espacio de circulación de los juicios y enunciados críticos es un lugar limitado por apriorismos y generalidades que sólo han servido para la vaguedad y el extrañamiento de la literatura ecuatoriana. Y para probarlo en el texto, lugar donde se muestran las carencias o las bondades, se extraen algunos comentarios sobre uno de los escritores que analizamos en el siguiente capítulo, y elaborado por una persona connotada en el oficio:

Gil Gilbert es una personalidad literaria poderosa, de características personales precisas, inconfundibles. Construye con maestría, dentro de una austera seriedad. Sus relatos tienen el clima sombrío, su obra no admite la posibilidad del humor.

En ocasiones, un acento lírico auténtico, que no brota de las palabras sino de la acción, invade la escena. En ocasiones, como ocurre en “El Negro Santander”, la nota épica se torna dominante, la escena se torna grandiosa. El léxico, a pesar de la acertada reproducción del lenguaje popular de los personajes, está construido en buen castellano, de noble estirpe.<sup>105</sup>

En este párrafo se advierte la alabanza y generalización tan evidentemente que sería fácil utilizar esta misma expresión para una obra de Balzac. Cambiemos el nombre del primer párrafo por Balzac o Pérez Galdós, y el dato sobre el cuento por una de las obras de los autores mencionados, y obtendremos un texto típico que sirve para cualquier relato de ellos.

Se halla también un cúmulo de adjetivos irrelevantes para la obra de Gil Gilbert. ¿Qué significa una “personalidad literaria poderosa”?, ¿qué es lo “preciso” e “inconfundible” en la prosa de este autor?, ¿existe una seriedad que no sea austera?, ¿a qué se refiere, al lenguaje, a las técnicas, a los personajes? Supongamos que al dominio y uso del idioma castellano. ¿Es válido afirmar que un escritor lo es solamente por el uso del lenguaje? En páginas anteriores ya se indicó que solamente el uso del idioma por parte de un autor no hace que tal obra sea literaria, sino todo el conjunto armónico de variados elementos.

Pero todavía hay más. ¿Las acciones pueden ser líricas? ¿Qué es una acción lírica? Véanse los juicios de valor sin una explicación, sin someter la obra a un análisis profundo, a una descripción de esos los elementos estructurales. ¿Podrán ayudar estos juicios a la labor de escritura o a los lectores para la comprensión y exacta dimensión de la obra? ¿Dónde está el carácter específico de la obra de Gil Gilbert?

Al examinar a otros estudiosos que se refieren al mismo autor (Gil Gilbert) se constatará si la crítica ayuda a desvelar el sentido, o por lo menos raspa la superficie de los textos. Tomemos tres citas para

105 A. Carrión, “Enrique Gil Gilbert, política contra literatura”, en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983, p. 109.

probar no solamente las vaguedades, sino las contradicciones al referirse a la misma obra: *Nuestro pan*.

Hay, a lo largo de la novela, un buen equilibrio de acción y de revelaciones psicológicas, de gravitación de lo telúrico como de los problemas sociales. Además, se produce sin esfuerzo el enlace de los elementos de la realidad exterior con los del mundo anímico de los personajes. Quizás, a veces, el intento descriptivo se muestra recargado y moroso, pero de ellos nos compensa un estilo por lo común fluente y socorrido de verdadera poesía.<sup>106</sup>

¿No estará hablando también de *La vorágine* o de otras novelas de parecida factura? Otro comentario sobre la misma novela.

En *Nuestro pan* las descripciones del campo penetran más hondo que todo aquello que nos cuenta del sudor de los hombres tropicales, afanados por conseguir el pan de todos los días. La novela de Enrique Gil es la novela de la campiña, del perfume caliente, de los ríos y de los árboles, del viento del trópico con su preñez viajera llenando todos los pulmones. El hombre, en cambio, no está dibujado con trozos claros; carece de perfil y de relieve; es, apenas, una insinuación acertada, mas no el volumen concreto con sus pasiones y sufrimientos en función de los días. (...)

El resto de los personajes aparecen más oscuros, no están claramente situados, les falta precisión biográfica y de retrato. Tal vez si esto se debe a la técnica misma de la novela; su fugacidad cinematográfica, su ambición de cubrir los extremos, priva a *Nuestro pan* de solidez y organización.<sup>107</sup>

106 Galo René Pérez, *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, I, Quito, CCE, 1982, pp. 328-329.

107 Edmundo Ribadeneira, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Edit. Universitaria, 1981, pp. 106-107.

Y para no fatigar al lector, solamente otra apreciación sobre la misma novela:

¡Qué viada de novela para ser cosa cierta y grande! Concepción, estructura, realización inicial la llevan hasta el sitio de las obras maestras. Pero se siente una distonía en el final. Un cierto acomodo del escritor al militante político, con una muy clara subordinación de aquél. Es, sin duda, la gran novela de la vida campesina de la tierra baja. El paisaje y el hombre están conjugados en tal forma que constituyen una totalización ambiental insuperable.<sup>108</sup>

Dejemos a un lado lo que tengan de apriorismo estas consideraciones críticas y examinemos someramente su contenido. Lo primero que se advierte es el tono valorativo exagerado de los tres comentaristas. Pero ¿a quién creer? El primero señala el equilibrio (“buen”) entre la acción y la psicología de los personajes, entre ambiente y problemas sociales, entre exterioridad y actancias. El único defecto que se señala es la morosidad de lo descriptivo, que se salva por el estilo. El segundo establece lo contrario: no existe un equilibrio entre paisaje y personajes. Los personajes no están bien dibujados, son oscuros e imprecisos. Pero señala que esto quizá se deba a la técnica, o sea, defecto que es posible que no lo sea. El tercero, en cambio, halla una estructura (organización de los elementos narrativos) y una realización tales que hacen de la novela una obra maestra. Hombre y paisaje están en equilibrio. Un pequeño defecto: al final, la voz del autor invade la del narrador.

No se trata de ciertas discrepancias que puedan darse sobre aspectos de la novela. En los juicios está en juego el mismo hecho de ser novela, pues si la obra está mal estructurada, si no existe esa conjunción entre sus elementos narrativos, ¿podrá ser realmente un texto unitario? Las contradicciones entre sus afirmaciones son medulares, no simples detalles. Pero, ¿por qué debe existir en la novela un equilibrio entre

108 Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, CCE, 1958, p. 99.

personajes y ambientes?, ¿por qué es esencial este aspecto en esta obra?, ¿dónde están los valores específicos de este texto?, ¿qué la hace ser una obra maestra si no hay una verdadera estructura? ¿No invitan ya estas afirmaciones críticas a una nueva relectura de este texto? Desde luego que sí.

No se trata solamente de una crítica intuitiva, sino que los juicios de valor vertidos son gratuitos y contradictorios entre ellos. El filósofo Roger Bacon ya nos advertía de esos obstáculos para acceder al conocimiento y de los que nadie está libre. Establecía que el conocimiento se ve entorpecido por la sumisión a la autoridad, por la influencia de la costumbre que debilita el juicio propio, por el prejuicio popular ante la verdad y por el ocultamiento de nuestra propia ignorancia con el despliegue de palabras que no remiten a ningún conocimiento. No cabe duda de que de una u otra manera todos estemos expuestos a incurrir en alguno de estos obstáculos, pero lo perjudicial es incidir en ellos sin querer apartarse de su influencia.

Sabemos que nuestros juicios críticos jamás son absolutos, sabemos que su relatividad y fragilidad son condiciones del trabajo con la obra de arte, ¿por qué entonces intentar juicios absolutos como en las citas propuestas? ¿No se esconde detrás de esos textos un prejuicio de autoridad y generalización que tanto daño pueden hacer al texto? Andreski, en su admirable estudio *Las ciencias sociales como forma de brujería*, ya advierte de este peligro cuando anuncia que “en esencia, la metodología es profiláctica.”<sup>109</sup> Como la higiene, puede ayudarnos a evitar contagios, pero no es garantía de salud. Los métodos son herramientas de trabajo y observación, pero no son garantía de verdad, a lo más podrán evidenciar cierta validez en los análisis.

Pero mucho más peligroso es todavía acercarse a un texto con una ingenuidad temeraria y sospechosa, creyendo que el texto es algo que se desvela con una simple observación. Si la realidad es de suyo compleja, elusiva, fluida y opaca, esconderla aún más con la jergonza,

109 S. Andreski, *Las ciencias sociales como forma de brujería*, Madrid, Taurus, 1973, p. 133.



con el juicio exagerado, so pretexto de objetividad, es convertirse en practicante del fetichismo verbal. Mas como todos estamos expuestos a caer en estas abstracciones y oscuridades, en juicios banales sin pruebas, debemos cuidar que el lenguaje no entorpezca el acceso a la correalidad del arte.

Cuando un discurso es útil para un grupo, sea científico o estético, se convierte en arma de acceso a algún tipo de poder. El poder intelectual ha estado gobernado por unos “expertos” que han hecho útiles el comentario y el juicio impresionista, de esta manera ellos han establecido el poder de su grupo en la sociedad y han instituido su dictadura intelectual. Dictadura que hemos sobrellevado consciente o inconscientemente, porque “todo orden que elimina la estética como lengua y la seducción como palabra implica inevitablemente una dictadura.”<sup>110</sup> No es raro entonces advertir que los maestros de literatura, repetidores de los juicios de valor de estos expertos, hayan sido los utensilios y monaguillos de esta dictadura crítica irreflexiva, irrelevante y dogmatizada.

## Malentendidos y pretextos

La obra literaria, en muchos aspectos, ha servido de pretexto para las más disímiles intenciones y propósitos, desde el estudio sociológico e histórico hasta la paráfrasis más burda y antiliteraria; es decir, que de forma velada y generalmente anticrítica, se han utilizado estos documentos para tergiversar, ocultar y alienar mediante críticas o comentarios que, aparentando cierto rigor metodológico, confunden lo que es y debe ser la obra literaria: *un sistema particular con sentido*.

Historiadores, sociólogos, ensayistas, culturólogos y comentaristas se han servido de ella. Utilizada con las más diversas intenciones, ni siquiera se ha buscado en ella el llamado placer estético (sana intención pero que juzga el valor de un texto por sus efectos), sino para fines que demuestran y desvelan únicamente lo que el leyente desea. Pero

110 Jacques Attali, *Los tres mundos*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 17.

lo que alguien desee encontrar en un texto, lo que supuestamente refleje, o lo que se deposite en él, no son lo que hace que tal obra sea propiamente literaria, o sea, artística. Bien caben aquí las palabras de Jean Paul Sartre al referirse a la literatura como ese cajón de sastre en el cual todo entra:

¡Cuántas tonterías! Es que se lee de prisa, mal, y que se juzga antes de haber comprendido. Por tanto, comencemos de nuevo. Esto no es divertido para nadie, ni para ustedes, ni para mí. Pero hay que dar en el clavo. Y, como los críticos me condenan en nombre de la literatura, sin decir jamás qué entienden por eso, la mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie se ha formulado nunca estas preguntas."<sup>111</sup>

Para redundar en ello, en esta especie de pretexto que es la obra para algunos lectores, examínense estas pretensiones: "Ser artista es pues ser testigo del grupo, recoger y expresar la esencia del ser latinoamericano. Todo arte verdadero es por tanto comprometido, y todo lo que contribuya a hacer una obra literaria menos artística está destruyendo su único poder, su poder de testificar honestamente."<sup>112</sup> En buen romance, se estaría indicando lo siguiente: a. que para ser artista hay que testificar algo, premisa que ya suena a dogmatismo extra-literario y que más parece consigna evangélica; se olvida, indudablemente, el factor de impenetrabilidad de muchos textos (Rimbaud, por ejemplo); b. que solamente es artista el que expresa el ser latinoamericano (y qué ocurre con el escritor que desvela el ser chino o portugués), aseveración que parece intransigente y xenófoba; c. que el arte debe ser comprometido, no se dice ni con quien ni con qué, se supone con el carácter de testimonio; d. que existen dos artes, a saber, el verdadero y el falso, medidos en razón de su compromiso; e. que unos testifican honestamente y otros no.

---

111 J. P. Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Bs. Aires, Losada, 1976, pp. 43-44.

112 F. Carrión de F., *José de la Cuadra precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, PUCE, 1993, p. 168.

Ante estos postulados, cabe preguntarse por qué el arte debe tener esa misión testimonial, misión que sería muy parecida a la de los apóstoles o a la de los misioneros de alguna secta. Y suponiendo que la literatura tuviese esta misión, ¿quién y con qué potestad le ha otorgado este oficio al escritor, que más parece trabajo de filósofos, o sea, de pensadores que desvelan la realidad? ¿No será más bien que toda persona, por su existencia social y por instalarse en el mundo, es testigo de su realidad, de su entorno, de su universo al estar anclado en él? ¿Por qué debe testimoniar la obra y no más bien encubrir?, ¿qué debe testimoniar?, ¿cuándo y bajo qué parámetros una obra testimonia honestamente?, ¿qué es el ser latinoamericano?, ¿en qué consiste?, ¿no testificaría mejor un texto de sociología o de política?, y otras preguntas que pudieran hacerse.

Lo que es propio de la naturaleza humana no puede ser particularidad de un grupo o de una actividad. Si propio del humano es la racionalidad, aunque a veces ésta no se advierta, no se podrá indicar esta especificidad como singular de los escritores y señalar que el escritor debe ser racional. Ser testigo de su mundo social e histórico es propiedad de cualquier humano, de la especie, no solamente de los autores. Por ello y gracias a ello, pueden testimoniar, aunque con diferencias de grado, un filósofo, un sociólogo, el campesino, el pueblo sencillo.

En definitiva, para algunos lectores la obra de arte es un pretexto para ir en pos de un talismán de cuyo valor es casi imposible dar cuenta, mucho menos razón. El escritor no escribe primariamente para testificar, pues nadie, ni siquiera el dedo de la divinidad, le ha marcado para ello. Arrogarse esta función no sería solamente un acto de vesania del escritor, sino de la más rancia aristocracia cultural y de un chauvinismo a toda prueba. Si una obra literaria vale por el parámetro de mayor o menor testimonio, ¿cómo se mide este testimonio?, ¿no testimoniaría mejor una fotografía, una película, un panadero o la realidad llana y simple? No se excluye el poder de la obra para desvelar una correalidad, sino el hecho de que la intención autoral no se dirige ni principal ni primariamente hacia esa intención, aunque también pueda tenerla.

Pero como una cigüeña no hace verano, ni un ejemplo tampoco fabrica una teoría, otro comentario ayudará para establecer ese carácter de pretexto del que se habla. Un comentarista de obras literarias, con su incuestionable sagacidad para enredar las cosas y al manifestar por qué ha escogido unas obras y no otras, decía: “aquellas que descuellan ya por el logro artístico, ya por el manejo del lenguaje, ya por la temática, ya por el adosamiento ideológico”.<sup>113</sup> Y tres párrafos más adelante: “el valor estético de un objeto como de una obra de arte, está supeditado al acto social; dicho en otras palabras, al valor social que se le dé; este valor social, a su vez, se liga inseparablemente de (*sic*) las ideas dominantes (ideología dominante)”.<sup>114</sup> Para concluir en el párrafo siguiente: “naturalmente que una de las condiciones esenciales en la crítica es la sensibilidad del crítico.”<sup>115</sup>

Sin abundar en un extenso examen, los postulados expuestos no lo merecen, vuelve a notarse cómo no coinciden lo que busca el comentarista y lo que es en obra literaria. Una obra literaria no es tal ni por el manejo del lenguaje, ni por el tema, ni por la ideología, pues estos elementos se encuentran igualmente en un libro de filosofía, en una revista de esas que hallamos en la peluquería y en una conversación (el habla es ideológica). De la misma forma que la realidad no es una suma de aspectos, la obra literaria no es una suma de elementos, sino una estructura, una unidad, para producir un sentido que no necesariamente debe desvelar, pues podría ocultar, suplantar, replantear, sugerir, insinuar, etcétera. En algunos casos, lo social se muestra, en otros, se encubre o parece encubierto. Inclusive, a simple vista parece que muchas novelas prescinden de ese lenguaje llamado “literario”.

Sobre “el logro artístico”, el comentarista no indica qué sea ello, suponiendo que éste es efecto, o sea, receptividad, éxito, cantidad de leyentes. Tal vez olvida, como suele acontecer, que las obras

113 Antonio Sacoto, *Novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Universidad de Cuenca, 1990, pp. 9 y ss.

114 Ídem, p. 10.

115 Ídem, p. 10.

literarias, las más auténticamente literarias, son las que menos se leen. A continuación establece que el valor estético (no sabemos qué entienda por esto) “está supeditado al acto social” y a la ideología dominante. Prescinde de que muchas obras son subversivas, o sea, atacan esa ideología dominante, y de que otras trascienden cualquier ideología, sea dominante o no. Tal vez entienda el comentarista como “acto social” la cantidad de lectores de una obra; sin embargo, ni la verdad estética, ni ninguna otra verdad, se mide por el número de votantes o leyentes, es decir, que el número de ediciones y la cantidad de lectores son solamente indicios, pero no hacen peor ni mejor a la obra, y quizá únicamente respondan a una moda o al mercadeo de la casa editorial.

La inferencia implícita en el aserto del comentarista es también un determinismo radical, que se traduciría así: una obra es artística cuando responde a una ideología dominante; lo cual significaría que para efectuar obras artísticas, el autor no debería devanarse los sesos, sino intentar reproducir algo que satisfaga, que responda al interés de la ideología dominante. Y nos cuestionamos ¿dónde queda el carácter de subversión de las obras literarias?, ¿dónde el carácter de ruptura?

Finalmente concluye que el crítico debe poseer, eso sí, una sensibilidad, ¿con qué parámetros se podrá medir esta sensibilidad? Llanto, estremecimiento, angustia existencial o qué. Nuevamente el comentarista endilga a la obra literaria un efecto, “que me sacuda, que me estremezca”, pero el efecto de algo no es su valor, confundiendo nuevamente el valor de algo con el efecto provocado por ese algo; o sea, lo que es la obra en sí con el efecto que busco en ella o que me produce. Se podría argumentar entonces: a mí me gustan obras líricas, por tanto, las obras que me causan lirismo son verdaderos textos literarios. El otro asunto es saber ¿qué dios olímpico ha escogido al crítico para concederle mayor sensibilidad que a una persona común?, ¿qué es la sensibilidad? ¿No es un chauvinismo pensar que el crítico, tal vez por alguna modificación genética, detente una sensibilidad que el lector medio no posee? ¿No es esta misma

creencia la que ha establecido ese falso principio de autoridad del crítico, tan puesto en duda por los equívocos y engaños en que ha caído? La autoridad del crítico no radica en su sensibilidad sino en su capacidad para observar y describir el entramado de ese sistema (semiótico y semántico) del texto literario.

En los dos ejemplos críticos anotados, se observa algo que ya veníamos anunciando, y que consiste en la confusión generalizada entre lo que es la obra literaria y lo que el crítico desea de ella. En el primer caso, lo que el crítico busca en el texto es ese testimonio, que no ha sido clarificado. En el segundo, se busca un valor artístico, un tema, una ideología o un lenguaje; obviamente, la obra es otra cosa muy diferente. No hemos querido hacer énfasis en esa postura aristocrática del crítico (sensibilidad y capacidad superior), porque ello sería materia de estudio para un análisis psicológico y no literario como es el que nos ocupa.

Lo primero que debe ser el crítico es un lector, es decir, debe saber leer, sin prejuicios de sensibilidad, ni de tema, ni de adosamiento de sus búsquedas a la obra. La clave de la obra deberá estar en ella misma, jamás en lo que yo busco en el texto, pues éste no es un conjunto de coincidencias con mi postura estética, crítica o ideológica. Pero no debe ser un lector ingenuo, sino un lector crítico. La obra espera ser leída, bien leída, como apuntaba Sartre. Pero en vez de leer el sistema de la obra, se lee lo que uno desea encontrar en la obra, he ahí el malentendido. Lo que se debería leer es el sistema sémico y semántico que está introducido en la obra, y en esto consiste la lectura crítica. “Así las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas.”<sup>116</sup>

Véase, pues, que ninguna expectativa es la que hace que tal obra sea literaria, sino “la totalidad orgánica de las palabras”, o sea, su sistema sémico-semántico que, indudablemente, no es solamente

---

116 J. P. Sartre, *¿Qué es la literatura?*, *op. cit.*, p. 71.

lengua ni habla, sino una totalidad de elementos: actantes, espacio, tiempo, estructura narrativa, secuencias... que interactúan y se recrean y hacen a sí mismos. En este mismo aspecto, indicaba Zéaffa: "Las obras literarias poseen una función reveladora de aspectos ocultos, latentes o inconfesados de eso que damos en llamar vida social, económica o psicológica. Obras de esta especie son a la vez búsqueda y expresión de un sentido; mejor diríamos: de una esencia."<sup>117</sup>. Adviértase, para evitar confusiones, que nada se dice de testimoniar o de compromiso, o de otras zarandajas, sino de "función". ¿Por qué función? Pues porque la función es algo que existe en los sistemas. No es que el autor dé un testimonio y sea testigo; no es tampoco que la obra proporcione, como un documento cualquiera, una visión, sino que el texto comunique una "función reveladora", función de revelar, no testimoniar. Y es función porque la obra en sí misma opera dentro de un sistema particular y concreto.

El escritor ni escribe lo que él quiere, ni lo que el crítico desea; el artista escribe lo que puede. Muchas veces son simplemente obras, otras veces mediocres obras, pocas veces magistrales obras. "El escritor malo nace, no se hace; pero el buen escritor, como el buen músico o el buen pintor, es producto de un trabajo infatigable."<sup>118</sup> Por ello, lo primero que advierte un lector crítico es que una obra literaria no es un sistema evidente, por lo tanto, ni puede evidenciarse a cabalidad a través de cualquier lectura, ni tampoco es algo transparente. El sistema debe valorarse por la función específica que cumple, y de acuerdo a la clase de sistema que es. En el caso de la obra literaria (sistema artificial-informacional-estético), nos enfrentamos a un sistema artístico, expresivo, que utiliza un tipo de lenguaje, que es a la vez pragmático, semiótico y semántico, y eso es lo que se debe buscar: la función de este sistema.

En la lectura crítica, el lector es un espectador activo, es decir, voluntario, en el sentido que el mensaje (entendido como totalidad, no como tema) actúa de la misma forma como el leyente opera en

---

117 M. Zéaffa, *op. cit.*, p.14.

118 F. J. Del Prado, *Cómo se analiza una novela*, *op. cit.*, p. 17.

él. En esto consiste lo que se denomina “respuesta volitiva” a un mensaje, frente a las respuestas ingenuas, llamadas “respuestas inconscientes”. La crítica solamente podrá observar, analizar, describir, interpretar y valorar el objeto, pero entendido este objeto no como realidad, sino como una correalidad estética, explicitado como un sistema de elementos y relaciones que se implican.

La postura crítica es una de las tantas perspectivas que se podrían adoptar, no la única, respecto a una obra literaria, de la misma manera como la ciencia es un tipo, no el único, de los posibles conocimientos que el hombre podría desarrollar y ha desarrollado sobre la realidad. Hay lecturas lúdicas, ingenuas, informativas, sociológicas, psicológicas, históricas, etc. ¿Y ello está mal? De ningún modo, pues “en un relato convergen varios procesos distintos, cada uno de los cuales compete a una ciencia humana particular,”<sup>119</sup> por lo tanto es posible entonces abordar la obra desde diferentes puntos focales. “Es lícito ver en una novela la confluencia de diversos modos de abordaje, pero con la condición de que cada uno de estos agote su objeto según sus hipótesis y métodos particulares.”<sup>120</sup> Son válidas las diferentes pertinencias científicas para abordar el texto, pero lo realmente ilícito es aplicar los resultados de una observación (lectura crítica) como si fueran los resultados de otro tipo de acercamiento. Lo único ineludible para la obra estética es esa especificidad del arte, y esta singularidad deberá desvelar la aproximación crítica.

El error más difundido, al hacer una lectura sociológica de la novela, es aplicar los resultados de esta observación como si fueran los de una lectura crítica. Cuatro de los principios esenciales del conocimiento son no confundir los planos de la realidad (por ejemplo aplicar las leyes de la química orgánica a la termodinámica), ni mezclar los objetos de análisis, ni confundir los propósitos, ni aplicar los resultados obtenidos por un método como si fueran los hallazgos al utilizar otra metodología. Sin la adecuación que debe existir entre método de

119 M. Zérafra, *op. cit.*, p. 15.

120 Ídem, p. 15.



conocimiento y objeto de estudio, no hay búsqueda certera, sino algo mucho más grave: desorientación y confusión generadas por la aplicación de los resultados obtenidos por un método como si fueran alcanzados por otro.

Se podría utilizar la balanza para establecer el peso de ciertos libros de texto y llegar a la conclusión de que ellos son los más pesados (físicamente, claro está), pero no debo emplear la balanza para medir la relación entre peso y valor literario, o establecer una relación entre calidad, peso y volumen. De la misma forma no se debe analizar sociológicamente una novela, y aplicar esos resultados a su valor estético como obra literaria, craso error en que cayó en repetidas ocasiones el ensayista Agustín Cueva. Sin pretenderlo, una lectura crítica es siempre polémica porque una aproximación de este tipo no debe aceptar dogmáticamente lo que se ha afirmado sobre determinada obra, ni debe admitirlo si no hay un análisis que respalde y avale el hallazgo propuesto.

Si un autor del siglo veintiuno desea realizar una novela cuya acción se desarrolla en el siglo catorce, obviamente las relaciones sociales y las de producción, los ambientes, el tratamiento y uso del tiempo, poseerán la función reveladora de un sistema feudal. Sin embargo, es irresponsable colegir que este escritor tiene una mentalidad feudal. Inferencia errada porque la conciencia del autor y la conciencia de la voz narrativa son distintas, es decir, que la conciencia del autor y la que se revela a través de las relaciones de la novela no son idénticas. El narrador se ha colocado, para crear y sugerir un mundo, en esa relación que no es la propia del escritor, es una conciencia artificial, transpuesta para elaborar una correalidad específica.

Sin embargo, en nuestro medio, bastantes sociólogos han utilizado la literatura para analizar la miseria, la explotación, la violencia y la injusticia, en vez de observarlas en un medio bien nutrido de esos problemas sociales. Muchos historiadores han empleado la literatura de ficción para hacer sus análisis en vez de alimentarse con documentos de la época como cartas, noticias, libros de viajes, leyes,

etc. Y uno se pregunta ¿por qué será? ¿No encontraban esos modelos en la realidad histórico-social? ¿Es que eran mejores modelos los de la realidad ficcional? Y si lo eran ¿por qué denigrar las pocas obras empleadas por ellos mismos? Pues si un modelo no es bueno, ¿por qué se lo utiliza?

Quizá el caso más notable de esta falta de adecuación entre el método empleado y el resultado del análisis, y también la confusión entre creador y voz narrativa, sea el de Agustín Cueva, quien lee la novela *Cumandá* (Juan León Mera) en forma sociológica unas veces, y otras en forma de una supuesta crítica literaria. Sobre ella expresa: “Los personajes son inverosímiles, los diálogos almibarados; en toda la obra se respira un aire artificial. Pero algunas descripciones de la selva son bellas, aunque no siempre exactas. Pese a todos estos defectos, *Cumandá* es una novela bien estructurada.”<sup>121</sup>

Seis juicios de valor en cinco líneas, sin que siquiera se nos indique cómo llega a estas conclusiones tan tajantes y definitivas, es demasiada audacia, aunque ellas sean ciertas o puedan serlo. El único juicio de valor positivo es, además, una contradicción con lo que dice anteriormente, porque si los personajes y los diálogos no son consistentes, no se puede concluir que la novela está bien estructurada; debería haber colegido que la obra está mal estructurada, consecuencia que sería el resultado obvio de lo que él mismo afirma. “Algunas descripciones son bellas,” ¿comparadas con qué? ¿Qué permite ese juicio de valor, cómo se sustenta?

Transcribamos un texto de una novela que cercanamente responde a estos mismos juicios de valor negativos que Cueva emitió:

Una especie de espíritu grave y dulce emerge de la tierra con la noche. Las cigarras no sólo cantan en los brusqueros sino aquí dentro, en mi cráneo. Los hogares humanos llenos de calor, qué luz son frente a la tiniebla del monte! Las cocuyas que saltan

121 Agustín Cueva, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 36.

en las yerbas, van a volar a metérsete entre los cabellos. Si cuando se apagaran las lámparas de las casas, tú aparecieras desnuda aquí afuera, serías la única claridad del mundo, y la estrella de las estrellas. Y yo te escribiría un pasillo como no se ha tocado nunca en las guitarras de tu hacienda!<sup>122</sup>

Este diálogo bien pudiera ser de Carlos (el personaje de la novela *Cumandá*) dirigiéndose a la joven Cumandá, pues posee iguales trazos que los endilgados por A. Cueva a la obra de Mera. Sin embargo, este texto corresponde a lo que este autor denominó “la edad de oro de la literatura ecuatoriana,”<sup>123</sup> o sea, al denominado “realismo social”, es un fragmento de *Las cruces sobre el agua*. ¿Acaso no es éste un diálogo almibarado, cursi, artificial e inverosímil? ¿Acaso no fue escrito por un autor que deseaba plasmar la realidad y solamente la realidad y además hacer esa llamada “literatura testimonial”? ¿No estará el narrador mostrando su romanticismo, igual que el narrador de *Cumandá*, en una obra de las caracterizadas como del realismo social?

Hay varios errores en las interpretaciones de A. Cueva cuando se refiere a la literatura y la usa de pretexto para sus resultados sociales: el primero, mezclar conciencia narrativa con conciencia autoral; y nunca, ni siquiera cuando el autor y narrador son los mismos, esta conciencia coincide. El segundo, establecer que la obra literaria es una consecuencia del origen y clase social del autor. “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.”<sup>124</sup>

El lector conoce que no se debe inferir, de la conciencia narrativa, la conciencia del autor, y suele distinguir con claridad entre la voz narrativa y la voz del escritor. De igual manera, y a pesar de criticar en su

122 J. Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975, p.131.

123 A. Cueva, *op. cit.*, p. 44.

124 Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Solitierra, 1976, p. 73.

introducción, titulada “Veinte años después”, a la socióloga Erika Silva por la deducción inusual entre extracción social del autor y visión del mundo, Cueva ha producido, quizá inconscientemente, el mismo error: “Y es que nos encontramos frente a una conciencia (la de Mera) que cree posible expiar los conflictos sociales (reducidos a su ingrediente individual) mediante un simple acto de contrición que, si bien no está en capacidad de transformar la realidad, puede al menos rescatar, purificar el alma del individuo penitente.”<sup>125</sup>

Este uso de la obra como pretexto, además de confundir la conciencia narrativa con la conciencia del autor y con la conciencia del proceso de socialización del autor, que viene a ser una extrapolación de la idea de que el escritor es el narrador (cuando ni lo es ni puede serlo, ni siquiera cuando el artista lo manifiesta expresamente), incurre además en el error de confundir la extracción social del autor con lo que la obra expresa. Esto significa un determinismo anticientífico. Conciencia narrativa y conciencia histórica no son lo mismo, peor conciencia narrativa y conciencia del autor.

No embauquemos. Ni la obra expresa toda la conciencia del autor, ni la conciencia del autor puede estar puesta en toda la obra. Deducir una conciencia de un autor por lo que se desprende de la ficción de una novela es una inferencia insólita por decir lo menos. A este respecto, Tacca manifestaba que “en el poeta hay muchas cosas que no pasan a la obra. Esto no excluye, sin embargo, lo aparentemente contrario: hay muchas cosas en la obra que están más allá del poeta: tradiciones, ecos, resonancias artísticas y culturales que autorizan a sostener, como lo hiciera Valéry, que `toda la obra está hecha de más cosas que un autor´. (...) Hay en la vida más cosas que en la obra. Y hay en la obra más cosas que en la vida.”<sup>126</sup>

El autor no es su obra, el autor nos entrega una obra. Se imputa a la obra lo que es el autor, como se trata de hacer con estudios que

<sup>125</sup> Ídem, p. 73.

<sup>126</sup> O. Tacca, *La historia literaria, op. cit.*, p. 137.

infieren de la condición social del autor, de su medio y extracción, lo que debe ser su producto. No habrá que entender así las palabras de Kayser cuando manifestaba que si el autor origina su obra, también origina un mundo que se crea a sí mismo a través de él.<sup>127</sup> El escritor crea un mundo artificial que obliga a aquél a entrar en el juego de las propias leyes del relato, reglas a las que tendrá que someterse. El narrador es parte de la ficción, de ese mundo correal que ha generado el autor.

Si “la visión de la vida obnubila muchas veces la visión de la obra,”<sup>128</sup> también la visión de la obra obnubila no solamente nuestra mirada de la realidad –como aconteció a don Quijote– sino que además obstruye la forma de descender desde la obra a las conclusiones, reales o no, que hemos encontrado. Sin embargo, paradoja y acertijo para invidentes, son estos mismos historiadores, sociólogos y ensayistas los que han usufructuado de la literatura, los que han saqueado los libros de ficción sin miramientos; son los que se preguntan y afirman que nuestra literatura no ha alcanzado los niveles ni la trascendencia de otras literaturas. ¿Por qué será?

Sobre la autenticidad habría mucha tela que cortar. Hoy en día se habla de la autenticidad del escritor frente a su obra. ¿Qué es esto? La autenticidad primeramente puede entenderse como sinceridad y como verdad, nuestro primer problema. Y el segundo, cuando hablamos de autenticidad, nos referimos a ésta dentro de la obra, la consideramos en el autor al realizar su obra, o en ambas posibilidades. ¿Si el artista se hace a través de su obra, existe la autenticidad antes de la obra, o cuándo la obra ya está realizada? Sugerimos estos planteamientos con el único propósito de esbozarlos para tenerlos presentes. Al crítico, exactamente no le interesa si el autor es un mentiroso o un sincero cristiano, sino la autenticidad (verdad) que ha establecido en la obra y que habrá que indagar desde la óptica y leyes

127 W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4a. ed., Madrid, Gredos, 1972, p. 460 y ss.

128 O. Tacca, *op. cit.* p. 139.

del relato. La autenticidad del autor es su sinceridad; la autenticidad del relato es su verdad correal de un sentido.

Si un lector (léase sociólogo) quiere que la literatura refleje, ¿por qué no acude a la realidad social inmediata y directa del país en vez de acudir a una novela? Se han proporcionado suficientes ejemplos y argumentos para reflexionar en algunas formas como se ha utilizado el texto, ejemplos que tipifican el uso de la obra estética como pretexto.

Aunque en un relato convergen varios procesos distintos y se puede abordarlo, por ello, desde múltiples ángulos, no es lícito mezclar estos aspectos en el análisis y en los resultados; lo lícito sería acercarse al texto de acuerdo a métodos específicos de análisis, según su propio objeto (los objetos de la historia, de la sociología, son diferentes a los de la literatura), y según sus propios métodos e hipótesis científicas. "El hecho de que una obra sea un nudo de perspectivas no supone que deba recurrirse, para dar razón de todas ellas, a un discurso explicativo mixto, semiestético y semisociológico. (...) Es lícito ver en una novela la confluencia de diversos modos de abordaje, pero con la condición de que cada uno de estos agote su objeto según sus hipótesis y métodos particulares."<sup>129</sup>

La lectura crítica, que hemos esbozado para el análisis de la obra literaria, es una reelaboración de la obra, es una interpretación (no en el sentido de Susan Sontag) y es un juzgamiento. No hay miedo a equivocarse, pues errar es también aprender y avanzar. Pensar en acercarse a un objeto de estudio con la soberbia de la verdad es no entender que la ciencia gana también de sus errores. Como decía el filósofo de la ciencia Fayerabend: "Mi tesis es que el anarquismo estimula el progreso cualquiera que sea el sentido en que se tome este término."<sup>130</sup>

---

129 M. Zéaffa, op. cit., p. 15.

130 Paul Fayerabend, *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1983, pp. 11 y 12.



## CAPÍTULO V

# LOS QUE SE VAN

Una colección de cuentos firmada por tres autores, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y Joaquín Galleros Lara, irrumpe en la narrativa ecuatoriana pasado el primer cuarto del siglo veinte. Se trata de la obra *Los que se van* (1930), cuya primera edición es de la casa editorial Zea y Paladines, Guayaquil. Este puñado de relatos, veinticuatro en total, nos interesa por tres razones: porque la crítica ha considerado a este libro como el inicio del nuevo relato ecuatoriano, o sea, el cambio de timón y “ruptura” en comparación con lo que venía haciéndose hasta la fecha; la segunda, porque los tres autores de este texto producirán algo más tarde novelas, una de ellas se analiza en este estudio; y, finalmente, porque deseamos confirmar qué “realismo” es el que se representa en estos relatos.

### **Antecedentes**

Aunque se ha dicho que esta obra marca un hito en la narrativa ecuatoriana, los antecedentes socioculturales de este giro hay que buscarlos algo antes, cuando los centros urbanos de Guayaquil y Quito reciben a los campesinos. Es cuando Ecuador, en la confrontación de las ideas conservadoras, liberales, positivistas y socialistas, abandona su aislamiento y siente que su centro es sacudido por rebeliones políticas entre los grupos de poder. La oposición sierra y costa, costa abierta fundamentalmente a la exportación del cacao e

intercambio ultramarino, y sierra restringida a una economía de autoconsumo, se revela en dos formas de expresión, indios y montubios, como dos mundos escindidos, que muestran unas cosmovisiones diferentes y se expresan en las luchas fratricidas de los ecuatorianos, representación de ello puede ser la novela *A la costa* (1904) de Luis Alfredo Martínez.

Los historiadores afirman que el siglo veinte en Ecuador comienza cinco años antes con la “alfareda” (1885), el movimiento revolucionario promovido por el general costeño Eloy Alfaro y sus montoneros, que defiende un estado liberal que concedía protagonismo al campesino de la sierra y al de la costa. Pero en suma las dos facciones contrapuestas son la oligarquía terrateniente latifundista (sierra) y la oligarquía agromercantil exportadora (costa). “El origen del Ecuador moderno es también una guerra civil; la del caudillo liberal Eloy Alfaro contra la hegemonía conservadora de las grandes familias terratenientes de Quito. Contra ellas contaba Alfaro con el apoyo de Guayaquil y la costa, de donde salía el cacao, que seguía siendo, como un siglo antes, el principal aporte ecuatoriano al comercio mundial.”<sup>131</sup>

Casi todos los escritores del “realismo social” nacen en este periodo de convulsión política promovido por las revueltas liberales. A todo ello hay que sumar las ideas socialistas que empiezan a invadir el pensamiento progresista de los intelectuales. La fecha clave de la manifestación de estos movimientos populares obreros es la masacre del 15 de noviembre de 1922, representada por J. Gallegos Lara en su novela *Las cruces sobre el agua*.

Desde los comienzos de la vida republicana y bajo la tutela del militarismo, las contiendas políticas entre la ideología conservadora y la liberal llenarán todo el ajeteo político del siglo XIX. Aunque durante casi todo ese siglo prevaleció el régimen conservador, el Ecuador nace al siglo XX con la victoria política del liberalismo. Y es durante el período

---

131 Tulio Halperin Donghi,, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 339-340.



de la Revolución Liberal cuando surgen los escritores del llamado “realismo social ecuatoriano”.

Con la revolución de 1895, vencidas las fuerzas conservadoras, Eloy Alfaro, dirigente liberal, se convierte en jefe supremo del estado. La Asamblea Constituyente de 1896-97 elabora una nueva constitución y elige a Eloy Alfaro como Presidente de la República. Le sucede en el gobierno el general Leonidas Plaza G. La división entre alfaristas y “placistas”, que colocaron en el poder a Lizardo García, originó que Eloy Alfaro se levantara en armas y nuevamente se hiciera con el gobierno. La Asamblea Constituyente de 1906-1907, que escribió la duodécima carta política del Ecuador, eligió a Alfaro como gobernante.

La guerra civil de 1911 finaliza al año siguiente con la masacre de Eloy Alfaro y sus colaboradores en Quito, vencidos por las tropas constitucionalistas. Se suceden los gobiernos de Leonidas Plaza G., Alfredo Baquerizo M., José Luis Tamayo y Gonzalo S. Córdova, quien es depuesto por el golpe de estado de 1925 (Revolución Juliana). Al año siguiente se formaría el Partido Socialista Ecuatoriano. Mientras el movimiento liberal se convertía en un partido de centro, generaciones de jóvenes liberales se aglutinaban en la izquierda política, comenzando lo que los historiadores han denominado el Período Contemporáneo. El pensamiento de comienzos de siglo estará influenciado por dos revoluciones de carácter internacional: la Revolución Mexicana (1910-1920) y la Revolución Rusa (1917). Los escritores sienten el influjo de la nueva tecnología de masas: periodismo, radio, cine, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y surgimiento de una nueva potencia: los Estados Unidos.

La ideología liberal, positivista y socialista son las que imprimen más profundas huellas en la literatura de esta época. Como fruto del liberalismo y renovación del romanticismo, con gran influencia del “arielismo”, aparece el movimiento modernista que en el Ecuador se denominará “generación decapitada”.

La narrativa ecuatoriana de los comienzos de siglo se caracteriza, en líneas muy generales, por una tendencia hacia el costumbrismo y didactismo, es decir, la literatura al servicio de la educación, ya que aprender es la causa del progreso. Idea que prevaleció en la Ilustración, se desarrolló con el pensamiento dualista de civilización versus barbarie (*Facundo*, de Sarmiento) y se fortaleció con el “arielismo” de Rodó (*Ariel*).

Antes del “realismo”, se cultiva la leyenda (*Al margen de la historia*), la narración de la vida provinciana (*Tierra adentro*), la frustración y el desengaño (*Égloga trágica, Para matar el gusano*) y el costumbrismo (Manuel J. Calle y José Antonio Campos). Las obras fundamentales de transición hacia ese “realismo” ecuatoriano son *A la costa*, de Luis A. Martínez, y *Plata y bronce* (1927) de F. Chávez. Un grupo de revistas como *Hélice, Llamarada* (hubo varias con ese título en Sudamérica), y *América*, recogen las ideas en boga, tanto sociales, vanguardistas y populistas.

## El título

*Los que se van* presupone ya unas expectativas que estarían presentes en cualquier lector. Sobre todo dos: ¿quiénes son los que se van? y ¿por qué se van? Los que se van, según Joaquín Gallegos Lara en el epígrafe de la obra, serían los montubios, los campesinos que viven en la zona costera del monte ecuatoriano. Sin embargo, la segunda parte de la novela *Don Goyo* (Aguilera Malta) se titula “Los mangles se van”, lo cual parece indicar que con la llegada del hombre “blanco” se va todo, o sea, el mangle, las costumbres enraizadas en los mestizos, los mismos montubios y hasta la naturaleza transformada por la mano del invasor. Con ello tendríamos más claro el contexto para encasillar el título y explicitarlo pues poseeríamos el sujeto de este acto de partida (montubios, naturaleza, costumbres) y la causa de esta huida: la penetración del hombre blanco, lo cual también deja entrever el mismo Gallegos Lara cuando afirma en el epígrafe de la obra: “ha cambiado el viejo corazón de la raza morena enemiga del blanco.” Esto significaría que el montubio ha asimilado las costumbres afuereñas, o que el “blanco” lo empuja y aquél pierde su territorio.

Sin embargo, el conflicto en los cuentos, salvo algunos, no será entre el nativo y el afuereño blanco sino entre los mismos montubios. Puede ser también que el título refiera a una situación de emigración hacia la ciudad con el consecuente abandono de los campos.

También conocemos que el mangle (ejemplificación de la naturaleza en *Don Goyo*) se va porque el montubio se ve obligado a talar mangle para subsistir, para satisfacer los deseos del hombre “blanco” que ha penetrado en la selva costera del Ecuador. Este hombre blanco es explotador, tiene el poder económico e irrespeto el entorno.

Entendido el título como un irse de los montubios porque el “blanco” va penetrando en la geografía de aquellos, se señala una visión de territorialidad y de etnicidad. El problema de espacio es el siempre reiterado: el lugar usurpado por los nuevos conquistadores, y étnico por los problemas sociales derivados del abuso, explotación y costumbres cambiadas. La migración del campesino a la ciudad y las miserias de éste serán narradas mediante el poder que el blanco ejerce sobre el montubio.

La crítica de su tiempo y la moderna han utilizado este libro no solamente como el arranque del nuevo “realismo” literario ecuatoriano, sino también como el precursor de una “narrativa grande”. Los libros de Donoso P. (*Los grandes de la década del 30*) y de Adoum (*La gran literatura ecuatoriana del 30*) señalan ambos ese juicio de valor. ¿Gran literatura frente a qué y por qué? También indican, quizá sin querer, una postura generacional.

## **Los relatos de Aguilera Malta**

En una obra que posee veinticuatro narraciones, la participación de los tres escritores es equitativa; cada uno colabora con ocho cuentos aunque la extensión en páginas no sea tan regular. En la obra compartida con sus dos compañeros, Demetrio Aguilera Malta presenta ocho relatos, los más breves y por consiguiente con un número menor de folios. En su orden de presentación aparecen los siguientes textos: “El cholo que

odió la plata”, “El cholo de la atacosa”, “El cholo del cuerito de venao”, “El cholo del Tibrón”, “El cholo que se vengó”, “El cholo que se fue pa Guayaquil”, “El cholo de las patas e mulas” y “El cholo que se castró”. Los títulos contienen en muchos casos la anécdota que se narra.

Estos títulos son simétricos, emplean un sintagma nominal que designa al cholo y luego un complemento especificativo, o una subordinación adjetiva mediante el uso del pronombre relativo. Parece que el protagonista en todos ellos es entonces un cholo identificado por algo que lo singulariza en cada una de las historias, sin embargo y a pesar de que la chola también es personaje protagonista en algunos de ellos, todos los títulos se refieren al cholo. Tal redundancia nos advierte que el escritor intenta pintar a un personaje que adquiere diferentes matices de acuerdo a las situaciones y experiencias vividas en la ficción. La iteración de un personaje anónimo y tipificado como cholo y luego especificado por alguna singularidad ya nos revela que los cuentos son como diferentes miradas sobre el campesino mestizo que habita la zona costera de Ecuador. En algunos casos se ha calcado el uso coloquial del habla popular como “tibrón” por tiburón.

Julio Tobar Donoso, en su diccionario *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador*, nos informa que el término “cholo” tiene el significado de mestizo, y no remite al indio. El diccionario de la RAE, en su edición vigésimo segunda de 2001, no consigna el término, en cambio sí aparece el verbo “cholear” en el sentido de trato despectivo peruano. En realidad, desconocemos por qué la RAE omitió el término en esta edición, pues en la edición de 1984 se registra en sus dos acepciones como un americanismo: “mestizo de sangre europea e indígena” y “dícese del indio que adopta los usos occidentales”.

## 1

El primer cuento de Aguilera Malta en la obra compartida es el “El cholo que odió la plata”.<sup>132</sup> En siete escenas rápidas y cortadas, se

<sup>132</sup> Todas las citas textuales de *Los que se van (Cuentos del cholo y del montubio)* se han tomado de la edición publicada por la Editorial Ariel, Guayaquil, número 30, sin fecha de edición. No aparecen los pies de las citas en cada mención textual por razones prácticas de lectura, y porque se pueden cotejar con facilidad en cada relato.

narra precisamente eso: el odio de un cholo por la plata, porque el dinero daña supuestamente a las personas. No es raro que si alguien puede vivir amando el dinero, alguien también pueda odiarlo. Lo que vamos a examinar es precisamente si esta declaración que sirve de título y caracteriza una actitud del cholo se presenta en forma “real” y qué ideología, sentimientos, estructuras y acciones lo confirman. El cuento es un lamento de Guayamabe, el protagonista, por dos razones: la llegada del blanco que acapara y cambia las costumbres, y la codicia (posesión) que malea a las personas.

La escena primera comienza con un diálogo sin comentario narrativo entre los compadres Banchón y don Guayamabe. Los personajes se encuentran conversando de dos asuntos asociados y contrapuestos. La primera declaración es una oposición entre “blancos” y mestizos, y la segunda entre tener y no tener. Después de reconocer por el vocativo a los personajes dialogantes, don Guayamabe, que funciona como víctima, anuncia que “los blancos son unos desgraciados.” La razón para este juicio de valor acerca de los “blancos” se resuelve con las declaraciones del mismo don Guayamabe, quien recuerda por qué ha perdido todos sus bienes físicos y morales.

En primer término nos afirma que ha trabajado duro, pero que “nunca he tenido medio”, o sea, que a pesar de sus esfuerzos nunca ha tenido bienes. Pero eso no le ha importado, dice. Lo que en verdad le “calienta” es que “todito se lo llevan los blancos.” De inmediato el mismo personaje hace una enumeración de las apropiaciones del “blanco”, pues le han quitado las canoas, hachas, balandra, a su hija Chaba “¡no contentos con esto— se me han tirao a mi mujer.” De tal manera que además de los bienes materiales le han usurpado el honor de la familia.

Cualquier lector atento se sentiría sorprendido por dos contradicciones del protagonista y que marcan el diálogo. La primera es que si no le importa tener propiedades, por qué se lamenta y confiesa el tema a su amigo con pesar. La segunda contradicción se produce entre las dos declaraciones contrapuestas. Primero nos manifiesta que no ha

tenido nada, luego que todo lo que tenía, y era bastante pues habla de canoas y balandra, se lo han quitado los “blancos”. ¿En qué quedamos? ¿Se puede quitar al que nada tiene? Si nada tenía, nada le podrían tomar los “blancos”. Si tenía algunas cosas, ¿por qué declara que nada tenía?

Este comienzo desajustado resta en sí el valor de verosimilitud al cuento. Pues si don Guayamabe es víctima de la expoliación del blanco, no debía declarar al inicio que ha trabajado, pero que no ha conseguido nada, ya que no le importa, según su afirmación, tener cosas materiales. Su confesión resolvería la contradicción si declaraba que con su esfuerzo consigue propiedades, pero que han sido hurtadas por los “blancos”, y el perderlas nunca le ha importado. Hay un pequeño detalle que desajusta el razonamiento: el lamento por la pérdida de sus bienes cuando estos supuestamente no le importan.

Idéntica contradicción encontraremos en la escena siguiente como vamos a explicar. El segundo episodio se centra en el compadre Banchón. Después de una elipsis temporal bastante larga para que se produzca la acumulación de bienes, se narra la forma de hacer plata de este personaje. La escena es una típica transformación de un personaje aliado en un adversario. Sin embargo, Banchón, compadre de Guayamabe, que en el diálogo inicial ha reconocido que “sí, de verdad. Tenés razón. Los blancos son unos desgraciaos”, da un giro completo sin que sepamos nunca por qué, y se convierte en explotador y ambicioso, o sea, igual que los blancos.

La conversión y transformación de un personaje requiere siempre de ciertos motivos para que tal cambio se produzca, sin embargo, como observamos en este episodio, Banchón altera drásticamente y radicalmente la conducta, pero nunca conocemos el o los motivos de esa transformación.

La transformación se narra así: “Banchón trabajó. Banchón reunió dinero. Banchón puso una cantina. Banchón –envenenando a su propia gente– se hizo rico. Banchón tuvo islas i balandras. Mujeres i canoas...

Compañeros de antaño –peones suyos fueron. Humillólos. Robólos. Los estiró como redes de carne, para acumular lisas de plata en el estero negro de su ambición...” Es normal que un personaje altere su conducta en un relato, pero es anormal que lo realice de una forma tan drástica sin que exista un motivo muy fuerte. Banchón se vuelve ambicioso, explota a su gente como los mismos “blancos”, reúne dinero y también trabaja. O sea, que parte de su ganancia se debe al esfuerzo, y otra al hurto y a la explotación. Pero si los “blancos” acarrean con todo lo que tienen los cholos, ¿por qué no le quitaron sus bienes?, o ¿para qué trabajar si al final todo se lo llevan los “blancos”?

El que los “blancos” hayan hecho una excepción al no arrebatarse los bienes obtenidos, nos hace dudar de la generalización primera sobre el saqueo de los blancos, ya que en este caso es un cholo el que explota, tal vez por asimilación de conductas. Dejando a un lado esas dudas de la lógica narrativa, obtenemos la conclusión de que los antiguos amigos y compadres son adversarios; y don Guayamabe, antes víctima de los blancos, es ahora víctima del cholo Banchón, su amigo.

El primer aviso, mediante el cual nos enteramos que Guayamabe sufre los caprichos del amigo Banchón, llega como rumor, artificio muy utilizado en la narrativa de Aguilera Malta. El chisme revela que el compadre “se está comiendo a la Chaba,” hija de don Guayamabe, pero que anteriormente había sido tomada por el hombre blanco. Parece que ella no quiere ir con este cholo enriquecido, dificultad que se resuelve con una amenaza de chantaje, pues si la Chaba no cohabita con Banchón, éste despediría del trabajo a Guayamabe.

La cuarta escena confirma lo anticipado como enemistad. Banchón se lleva a la Chaba, pero no cumple su promesa y larga del trabajo a su antiguo amigo aduciendo que está muy viejo. De este modo los antiguos compañeros de charlas son ahora adversarios. Lo extraño es que esta situación de hostigamiento y violencia contra Guayamabe y su familia, no produzca ningún odio ni deseo de venganza, a pesar de que éste antes se quejaba de la conducta de expoliación y abuso

de los “blancos”. Al contrario, el compadre Guayamabe, como una especie de santo que aguanta los vejámenes con estoicismo moral, en vez de reaccionar violentamente, se pone a meditar en una filosofía acerca del bien y el mal, maniqueísmo para explicar que las afrentas no son causadas por los hombres, sino por el deseo de acaparar dinero y cosas. Así llega a concluir que “no eran malos los blancos. No eran malos los cholos. (...) La mardita plata.” En un monólogo interior rápido y sin sustancia, llega a la conclusión de que la causa de los males del mundo es la ambición.

Tras esta meditación entre bien y mal y su conclusión final de que es el dinero lo que desgracia a las personas, Guayamabe decide devolver al amigo Banchón a su estado primigenio, al origen natural de bondad en la miseria. Tal vez porque el fuego es purificador, Guayamabe quema las balandras, canoas, casas y redes de Banchón. El objetivo de esta acción no es vengarse, no es un ajuste de cuentas, es para que el amigo se case con Chaba, para que no lo despida del trabajo, en definitiva “para que Banchón fuera bueno.” Y se cierra el episodio con una escena en donde don Guayamabe, en una cantina de Guayaquil, comenta que “la plata esgracia a los hombres...” Esta escena, innecesaria en la estructura del relato, resalta esa forma típica de Aguilera Malta para rematar en forma cíclica la narración, una redundancia para decir al lector una enseñanza moral: sean buenos, no posean bienes. Y con esta moraleja franciscana se cierra la fábula.

La historia sigue un orden cronológico sin ninguna alteración temporal. El tiempo del relato es imperceptible por el poco uso del perfecto simple que aparece en algunas escenas. Las transiciones temporales se realizan mediante frases y adverbios temporales: “después”, “i un día”, “i otro día”. Algo similar ocurre con el tratamiento del espacio. Salvo una breve descripción del cuadro donde hablan los dos amigos en la primera escena que se refiere a un manglar, no existen descripciones de lugares. Y sobre la catadura de estos dos sujetos solamente se nos señala que “eran cholos. Ambos fuertes i pequeños. Idéntico barro había modelado sus cuerpos hermosos i fornidos...” La identidad física en esta escena se corresponde



ciertamente con la amistad que los une, o sea, es una camaradería sin diferencias ni en las ideas, ni en lo físico, ni en la pobreza, hasta que el cambio de Banchón da al traste con la similitud.

La fábula consiste en la historia de dos mestizos: Guayamabe y Banchón. En un comienzo son amigos (aliados) y víctimas del hombre blanco. El resultado es que no poseen bienes materiales. Banchón se transforma en explotador y ambicioso, se identifica con el “blanco” y arrebató los bienes a su propia gente. De esta forma, Guayamabe se hace víctima del antiguo amigo. Para asimilar al amigo a la condición de los demás cholos, Guayamabe quema los bienes del compadre Banchón, y así lo devuelve al origen, a la pobreza, porque el dinero desgracia por igual a blancos y cholos.

El argumento sigue en forma lineal la misma estructura de la historia, de tal manera que fábula y trama son iguales. El motivo moral que causa la bondad y maldad en los hombres es el mismo que genera la intriga: la forma de conseguir propiedades. Si la ambición indica las diferencias entre “blancos” y cholos, también se contagia a los cholos. El estado original de bondad es una fase donde no se acumulan bienes. Los ricos, sea cual fuere su raza, son malos; y los pobres buenos porque no son ambiciosos. Banchón se vuelve malo por su codicia y la forma de adquirirla: explotar, robar, usurpar. Para restituirle a su estado primigenio, el personaje Guayamabe, víctima y victimario, le quema las pertenencias. Así lo integra a su estado de limpieza. El fuego purifica al compadre ambicioso.

La ideología que subyace en el relato nos remite a un primitivismo cristiano donde se cumple a rajatabla que los pobres alcanzan el cielo por su bondad. Por otro lado está latente la idea liberal de J. J. Rousseau: el individuo es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo corrompe. Guayamabe está profundamente convencido de que la pobreza representa el bien, y la riqueza el mal. Frente a esta moral, siendo consecuente con este principio, acaba con los bienes de Banchón para hacerlo bueno. Por ello, a pesar de los abusos de Banchón —explotar a los de su propia raza, forzar a Chaba y despedir

del trabajo al compadre— Guayamabe no trama una venganza, sino que desea convertir en bueno (pobre) al malo (rico), o de otra manera, su venganza es una conversión del malo a la bondad por medio del fuego. El fin bueno justifica la acción de Guayamabe. Esta misma idea de que el fin justifica los medios se halla presente en casi todos estos relatos de Aguilera Malta como ideología moral ya sea para remediar una situación o para conseguir a la hembra.

Guayamabe es un cholo apóstol de la pobreza. La lógica de la acción es la que veníamos indicando, el dejar al amigo sin bienes materiales lo integrará al camino de la virtud. La traslación de la responsabilidad moral a una causa externa da ese tono utópico a la idea ética que mueve a Guayamabe y genera un aspecto de falsedad en el relato. Banchón no es malo en sí, sino que el dinero, como una enfermedad, le ha contagiado la ambición.

Si la pobreza es el estado puro de bondad, y los “blancos” son los encargados con sus acciones de rapiña de producir en los cholos el estado natural de pobreza, ¿por qué no se agradece a los “blancos” por causar con su explotación la bondad en los montubios? Los “blancos” se encargan de que los cholos sean indigentes, ¿por qué entonces se los trata de desgraciados si los “blancos” propician ese estado de bondad en los pobres? Para salvar el escollo se fabrica el cambio de Banchón: los cholos también pueden ser malos y ambiciosos.

En realidad no es la raza la causa del mal, sino el deseo de posesión. Sin embargo, este cambio en la ideología moral, al restar importancia al hombre y colocar la responsabilidad moral en el dinero, no resuelve el problema, pues las cosas en sí mismas no hacen algo bueno o malo, sino su uso. Además, si los blancos son buenos porque el dinero produce el daño moral, no ellos, se llega a la conclusión de que el “blanco” es bueno por naturaleza igual que el cholo, y el mal se entroniza en la sociedad por culpa de la avaricia.

Pero ¿puede haber ambición sin un hombre que sea ambicioso? En definitiva, la proyección del mal en el dinero y además como motivo

de la maldad no puede funcionar como elemento de valor moral, pues el dinero ni es bueno ni malo. En ética los únicos sujetos de responsabilidad moral son los humanos, un león o el dinero no visitan las cortes de justicia. Sin importar el color de la piel, el dinero desgracia a la persona es una aberración ideológica y moral. El uso que “blancos”, negros y mestizos dan al dinero y las formas de conseguirlo es lo que daña a los individuos.

¿Es este relato “realista”? A pesar del título de la venganza, lo que existe es un apostolado donde los ricos se volverán buenos si abandonan sus bienes, porque una forma de devolver a su estado de pureza a los hombres es acabar con los bienes materiales. El sentido del cuento y la correalidad narrada chocan por la forma de su concepción, no hay una verdad correál en el cuento, por tal motivo no podemos decir que sea un relato del realismo social, sino una utopía social y maniquea. Pues lo que se predica en el relato es la pobreza franciscana, estado en el que todos serán buenos por carecer de bienes y deseos de posesión. Los pobres heredarán el reino de los cielos, pero no la tierra. La filosofía que está detrás es que si eres pobre, eres bueno; y si eres rico, lo contrario; o sea, un maniqueísmo moral y una concepción económica de prestigiar la miseria. Esta idea es alienante porque sugiere que debemos permanecer en estado de pobreza si queremos ser buenos. La entronización de la pobreza como bien es una forma de alienar las mentes. Se nos predica que dejemos las cosas como están, no progreseemos, para qué trabajar si somos buenos al carecer de cosas, la filosofía estoica de evitar el deseo.

La técnica del relato es de cortas escenas, uso del habla coloquial para dar el sentido de realidad, pero la lingüística no marca el sentido del cuento. La anfibología y la ambigüedad no son buenos aliados del denominado realismo. Sin personajes bien delineados, con pinceladas esbozadas es difícil comprender, si no es por la explicación del narrador, una doctrina de tal naturaleza. La ideología que subyace es que los bienes materiales desgracian a los hombres, entonces permanezcamos en la miseria, dejemos que nos exploten; lo importante es ser buenos, o sea, pobres, iguales en la miseria y sin deseos.

La sociedad se divide en buenos y malos, los responsables de esta situación no son los actos morales sino la plata. La simplicidad del planteamiento de los conflictos sociales nos indica que estos son fáciles de solucionar si se toma la justicia por su propia mano y se logra una sociedad equitativa y la igualdad en la pobreza. Guayamabe es el justiciero, el apóstol que intenta cambiar a Banchón mediante la violencia: quemar los bienes, siendo el fuego purificador un símbolo del cambio o revolución. Estas ideas están presentes en la sociedad descrita, sería fácil encontrarlas en Ecuador, pero es un salto que no deseamos emprender.

## 2

El segundo relato de este mismo autor se titula “El cholo de la atacosa”. Lo que llama la atención en el título es el vocablo “atacosa”, término que no aparece en el Diccionario de la RAE. Suponemos que la palabra proviene de atacar. Si una mujer que ama es amorosa, una mujer que ataca a los hombres y los usa por puro placer es “atacosa”. El relato es un breve trazo, un apunte sobre un cholo de nombre Nemesio Melgar quien se enamora de una mujer que no se somete ni doblega ante ningún hombre porque la promiscuidad sexual es su identidad, su forma de entender la libertad. Todo el relato gira entre ese enfrentamiento entre la mujer brava y el hombre que desea poseerla, quizá como trofeo, porque él es más fuerte.

El texto contiene el drama de un hombre que enamorado de una ninfomaniaca descubre que jamás la podrá tener en exclusividad. El mismo narrador abre y cierra la narración en forma cíclica con estas palabras: “tar que canción”, o sea, es como una canción la historia que nos entrega.

La fábula comienza por el final, cuando roto el lazo de la exclusividad, Nemesio Melgar anda atarantado por la costa, brincando, saltando como un demente y sufriendo ataques de “atacoso”. “Diz que le daban ataques. Unos ataques raros i sugestivos. En que pegaba a las mujeres i besaba a los hombres.” La ambigüedad de este comienzo nos conduce a una duda. ¿Se habla de un hombre o de una mujer?

Suponemos por los indicios que se trata de un hombre, pues nada de raro tendría que una mujer besara a los hombres, y porque al final se sugiere el hecho de que Nemesio Melgar pierde la cabeza ante la imposibilidad de mantener para sí a la mujer que enciende su lujuria.

La intriga nace de una situación posterior a los hechos fabulados, es decir, de la consecuencia: la locura visible del cholo. Un buen día Nemesio Melgar lleva leña para la empresa Eléctrica de Guayaquil. Conoce a una negra y tiene relaciones sexuales con ella en la popa de la balandra. El acto sugerido de la posesión sexual se matiza con símbolos del paisaje: “Mordían las olas el irónico vientre de la pobre balandra. El enroscamiento de las carnes agitadas tenía algo de sagrado e inefable.” Extraña la adjetivación “sagrado e inefable” ante un acto que se presenta como una relación violenta ante la negativa de la mujer de dejarse dominar por el montubio.

La tercera escena marca el motivo de la locura de Nemesio Melgar, pues éste desea a la mujer como una propiedad exclusiva. Ese tener a la mujer para uno solo en propiedad de dominio y uso, y la negativa de ella serán el origen del drama. “¿Querés ser mía, negra? Mía, sólo mía. ¿Querés?”

Para convencerla de esta fidelidad, Nemesio Melgar promete trabajar, darle sus bienes, venir a la ciudad. La relación sexual vuelve a compararse con aspectos del paisaje costero: “aún tenía su carne en carne de ella. Pensárase un mangle clavando cien raíces en la orilla.” El gerundio “clavando” se asocia con lo que en la escena anterior ha dicho la negra: “Me hincas, bestia...”, y también en la forma de caer las semillas del mangle en el agua, siendo el mangle el macho, y la mujer, el mar. Además de la connotación sexual, existe el significado de la violencia ejercida sobre la mujer.

La mujer permanece firme en su decisión de no querer tenerlo en exclusiva como amante o marido: “Puedes venir a verme cuando te dé la gana. Pero yo no me iré nunca contigo.” Ante este rechazo imposible de comprender por Nemesio Melgar, el narrador explica:

“Nemesio sentía asco. El asco triste i cruel que dan las mujeres gozadas.” Sin embargo, Nemesio frecuentará asiduamente a la negra. “El pedazo de carne amada se le enroscó a la vida.” La fijación del deseo, en innumerables ocasiones, se compara con un enroscarse, de la misma manera que la culebra se envuelve en la corteza del árbol.

Asimismo, cuando en el relato anterior, Banchón se vuelve ambicioso, se acude a una metáfora igual: “la maldita plata se le enroscó en el corazón, tal que una equis rabo de hueso.” En la mayoría de los relatos de Aguilera Malta, el pecado, el mal, el desorden físico y moral se sugieren a través de esta figura de la culebra que se enrosca y que posee connotaciones bíblicas como en el caso de Adán y Eva con la serpiente.

Hasta este momento no existe un giro dramático en la intriga. Para provocarlo se recurre al rumor igual que en el relato que anteriormente analizamos. El primer rumor es anticipante, el segundo es confirmante. En el primer rumor se habla ya no de una ella sino de “la atacosa”: “Noche mei comio a la atacosa.” Nemesio no tiene celos y atribuye el desliz de la mujer a que “la pobre mujer no lo había visto hacía dos días. I cómo lo quería tanto... Probablemente había pensao que era con él.” Nemesio excusa así la conducta de la atacosa.

Esta reflexión de Nemesio Melgar no deja de asombrar, pues excusa la infidelidad de la atacosa a través de la insatisfacción sexual de ella. La exime de culpa porque seguramente mientras tenía relaciones con otro pensaba que era con él (Nemesio Melgar). Resulta risible la excusa porque un hombre que desea la fidelidad completa de “la hembra” busca una salida tan extraña e insólita, tan ingenua, para restar importancia al acto. Asombra también la extrañeza de Melgar. ¿Por qué se asombra? ¿Acaso es el único que no sabe que la atacosa anda con todo el que quiere? ¿No sintió el rechazo de la mujer? ¿No suplicó para que fuera solamente de su propiedad? ¿No entendió la negativa de ella?

La secuencia cuarta describe el rumor de que la negra ha fornicado como con diez hombres en una misma noche de tragos en Guayaquil.

El informante declara que es “una mujer que servía pa todos.” Esta noticia ya no puede ser evadida con el mismo argumento anterior, tan simple y artificial. Los celos prenden en el alma de Nemesio Melgar, celos que son descritos a través de una metáfora paisajista: “Las nubes agrupadas e innumerables se dijera millones de dientes blancos de una boca inmensa que se reía...” La rabia abrumba al protagonista y prepara el desenlace.

Nemesio Melgar enfrenta a la atacosa, reclama, insulta, amenaza con largarse y tiene una respuesta que ya se predecía: “Si así debiéramos ser toditas las mujeres... Lárgate pues... Nunca me ha hecho farta naide...” O sea, todas la mujeres deberían ser promiscuas, todos los hombres fieles, como Nemesio Melgar que solamente deseaba a la “atacosa” para sí.

La reacción de Nemesio no es pegar, maldecir, sino huir. Para la reacción, se utiliza de nuevo el artificio de la naturaleza antropomorfizada: “Se dijera que el viento lo pateaba.” Nemesio se lanza al mar “tar que canción,” igual frase con la que principia el relato en un intento de hacer cíclico el relato.

Si la “atacosa” es promiscua, Nemesio desea contrariamente la exclusividad. Este es el conflicto que presenta el relato: el deseo insatisfecho ataranta. Sin embargo, las reacciones de Nemesio son pueriles, también su desconcierto ante lo que los hombres conocen y es de dominio público. En comparación con la narración anterior, encontramos ese deseo, esa ambición de tener algo para sí. En el otro relato era el dinero (cosas): en éste, una mujer inasible, pues paradójicamente es de todos. Tal vez el relato intenta presentar que las mujeres son o deberían ser iguales a los hombres, que cada una es libre de andar con quien quiera, pero la fábula no sustenta esta opción. Lo mejor es no tener (como el dinero), no depender, y la “atacosa” no depende de ningún cholo.

El cuento es una revelación sobre algo que es conocimiento público, menos de Nemesio Melgar. El rumor es el artificio para producir la

intriga: “Pero un día...” No siente celos. Y nuevamente llega el rumor: “Pero otro día...” Con esta nueva información, Nemesio Melgar va a increparla por su actitud de consoladora gratuita.

Nemesio Melgar es víctima de una mujer infiel, libre de acostarse con quien quiere; ella es independiente y aparece como una ninfómana y promiscua. Nemesio Melgar puede aceptar que esté con otro si en el acto piensa que es con él, pero se rebela ante la idea de que sea con cualquiera. Nuevamente el aspecto moral se ideologiza a través de que el mal, en este caso, es la infidelidad de la mujer que debe ser posesión personal, o mejor, posesión de la necesidad carnal del varón. El machismo se manifiesta en el cuento por la exigencia de la fidelidad femenina. La ideología de que la mujer es buena para gozarla uno, mala cuando la goza todo el mundo, no sólo plantea el problema de la mujer vista como objeto, sino el drama de la doble moral, el doble juego.

### 3

En “El cholo del cuerito e venao”, encontramos nuevamente a Nemesio Melgar en su conducta mujeril, en su relación con las mujeres. El texto parece un nuevo apunte sobre una variación del mismo tema propuesto en el relato anterior: la promiscuidad.

En este caso, tal vez porque Nemesio Melgar, apodado Chachito, ha aprendido de la “atacosa” que no existe la fidelidad de la mujer, él es el promiscuo, y Nerea es la mujer fiel. El relato es cíclico y el objeto que abre y cierra ese viaje de ida y vuelta es el lecho de sus amores, el cuerito de venado, objeto fetiche que simboliza la territorialidad del acto carnal y la vuelta al origen. Nemesio Melgar, Chachito, abandona a su hembra y regresa a ella, Nerea, cuando ha probado a varias mujeres.

Las tres primeras secuencias se refieren a un acto y a una promesa. El acto es la primera experiencia sexual de Nemesio con Nerea. Y las imágenes que acompañan esa posesión son la canoa, el agua, los mangles y el sol que actúan como testigos y a la vez sirven para metaforizar el acto sexual. Pero el enamoramiento de Nemesio dura



muy poco, pues de inmediato se rebela y desea cambios. Y lo mismo aconseja a Nerea: “Vos debés hacer lo mismo. Todo er mundo aquí te quiere. Puedes cambiar de hombre como e carzón.” Sin embargo, la mujer en vez de sentir el rechazo y aceptar el consejo, ofrece ser fiel: “Yo siempre te esperaré. Yo siempre te seré fier como er cuerito e venao.” Nerea o es tonta, o tiene una obsesión sexual con Nemesio.

Nemesio quiere andar con cualquier mujer. Nerea desea ser fiel. Nemesio induce a que Nerea también ande con quien guste, como lo hacía la “atacosa” en el cuento anterior, siendo ambos relatos las dos caras de una misma moneda. Que Nerea prometa fidelidad ante un hombre que reafirma su infidelidad, resulta bastante chocante, pero poco o nada sabemos de la psicología de este personaje para comprender ese comportamiento.

Las dos secuencias subsiguientes sirven para confirmar que Nemesio, fiel cumplidor de la palabra, se refocilará con todas las “hembras” que puede: la Nica, la Merela, la Margarita, la Nicasia, la Mamerta, la Cusumba y otras que no recuerda y se le meten en la vida hasta que “lo aniquilaron”. Cuando se siente acabado, vuelve fielmente al comienzo, a la experiencia primera, a la Nerea, al cuerito de venado que espera su llegada. Como un Ulises degradado, Nemesio Melgar navega sobre aguas y mujeres, mientras Nerea –la Penélope mansa y fiel– espera la llegada del marinero aventurero. Junto con esa vida de promiscuidad y trato carnal sin responsabilidad ni amarres emotivos, Nemesio se va degradando, pero esta degradación no es moral sino física. De tanto tener mujeres se acaba el hombre, pero como parece que siempre se recuerda el primer amor, entonces, Nemesio Melgar vuelve al origen.

Además de una visión machista de las relaciones sexuales con la mujer como instrumento de placer, se exalta la fidelidad que no acaba de entenderse ni comprenderse en una sociedad pintada siempre con rasgos de promiscuidad. La intriga no puede sostenerse porque no hay motivos que fuercen las acciones. El desorden de Melgar, su promiscuidad, es insuficiente para mantener la acción porque se recurre a la enumeración para catalogar a todas las mujeres gozadas, y porque

no existe oposición entre la conducta del hombre y la mujer. El conflicto entre fidelidad versus infidelidad produce sumisión. En forma parecida, resulta chocante que en una sociedad ficticia donde la promiscuidad parece ser la ley, ella permanezca esperando a Nemesio.

#### 4

“El cholo del Tibrón” es un relato dialogado como en los parlamentos del teatro. Solamente existen tres pequeños apuntes para darnos las circunstancias que rodean el coloquio. En ellos se ubica una casa costanera donde se hallan los personajes al borde de la playa, un candil que es testigo de la tragedia y que “el viento mueve como una castañuela,” (¿castañuela en ese ambiente?) y un rumor de remos de una barca que se acerca al arenal.

En la misma forma cíclica de narrar, se inicia el relato con la sensación de frío (el de la muerte) y con esa misma sensación se concluye. Melquíades, personaje del relato “El cholo que odió la plata”, y Nerea, personaje de “El cholo del cuerito e venao”, aguardan en la noche la llegada de sus hijos.

Melquíades inicia la confesión de un recuerdo. La confidencia nos informa de que hace tiempo Melquíades encontró en la noche a Nerea con otro hombre en el agua. Melquíades hace ruido de tiburón (“tibrón”) y asesina en el agua al enamorado, de ese modo “i ar no vorver ér más a la vida, fuiste mía vos también.”

Cuando ha sido revelado el asesinato a la esposa, llegan los hijos Caslo (Carlos) y José Isabel. Increpan al padre por obligarlos a salir en una noche tan fría. Melquíades contesta que hay algo especial: “argo me jala esta noche.” José Isabel se retira de la escena. Frente a Caslo y Nerea, Melquíades cree ver algo en las aguas. Lo identifica como un tiburón que lo reclama. “¿No lo ves? Yo sí. Tiene los ojos llameantes. Me contempla. Me llama... Sí, ya vo...”

Nerea (esposa) y Caslo (hijo) observan a Melquíades que se mete en el agua, se hunde y desaparece. Nerea certifica que es el tiburón

mientras “el candil escupe una alegría injusta sobre las cañas tristes de la casa choluna.”

El texto relata la confesión de un asesinato y, a la vez, el llamado de la muerte y la culpa del criminal que, enajenado por esa culpabilidad de haber eliminado al adversario, enloquece y se lanza al mar para limpiar su yerro. Melquíades sabe que no puede soportar el peso de su secreto, lo revela a la esposa y, después de la confesión, se elimina en forma parecida como él acabó con el pretendiente de su esposa Nerea. El ajuste de cuentas se da a través del artificio creado: el tiburón. El determinismo “el que a hierro mata, a hierro muere” es el eje y sentido del relato.

## 5

La venganza a través de un tercero aparece en “El cholo que se vengó”. La narración comienza con el recurso del monólogo inicial. El verbo “vengó” ya previene y anuncia el tema del relato. Desde la frase preliminar, el narrador omnisciente deja hablar a Melquíades (personaje también de “el cholo del tibrón”) para indicar el motivo de su lucha en la vida: el amor, expresado por este protagonista como: “tei amao como nadie”, o sea, te he amado como nadie te ha amado. El enunciado nos habla de un amor que está ahora, que no ha sido aparentemente erosionado por el tiempo, un amor en ausencia del objeto amado que es un venganza.

Desde ese presente, se proyecta el amor hacia un pasado que ocupa todas las etapas vitales. Pero como ese amor no fue correspondido, Melquíades ama con venganza: “pero mei vengao”. Es muy frecuente en los relatos de este escritor que después de señalar los motivos que generan la acción narrativa se muestren inmediatamente los efectos provocados por ese motivo desencadenante. Fiel a esta técnica, Melquíades subraya y enumera que ha trabajado de marinero, ha viajado, ha estado a punto de convertirse en criminal, ha abandonado a su madre, todos estos esfuerzos realizados por amor, o mejor dicho, por el amor de él, y el desamor de la confidente, Andrea. La enumeración de las acciones hasta llegar a algo es una técnica de

condensación muy usual en los relatos de Aguilera Malta. Se puede observar al detalle el uso de esta técnica en el relato “El cholo que odió la plata” cuando se resume cómo Banchón llegó a ser rico y compararse con las acciones de Melquíades durante su travesía vital antes de recalar en la mujer que ama y aborrece.

Los indicios nos señalan al tipo de inmigrante que ha abandonado su tierra por un desengaño amoroso. Se habían comprometido y esperaban casarse. Para hacer dinero, él se ausenta y trabaja en Guayaquil. Por el Badulaque le llega a Melquíades el rumor de que Andrea anda con Andrés. En un comienzo, el cholo Melquíades piensa en desafiarlo en pelea a machete, recapacita y concluye que “ér no tenía la culpa. La única culpable eras vos que me habías engañado.” Melquíades es juez y dios, castiga y se vengá. Conociendo a Andrés, prefiere dejar que las cosas se den, pues sabe que con ese hombre a ella solamente le aguardan miserias y palos.

De inmediato ha surgido la antítesis del amor, un odio que lo empuja a la venganza. El amor a la mujer que es motivo de tantos esfuerzos y sufrimientos provoca la venganza que es el tema central del relato que examinamos. El amor no correspondido, unilateral, sin efectos en la mujer que lo ha rechazado, genera una especie de venganza a través de otro. Conocemos desde el inicio el tema y los dos motivos que suscitan la confesión y el lamento de Melquíades: amor no correspondido y la venganza a través de un tercero, que es el marido elegido por ella. Esta venganza consiste en abandonar a Andrea a su suerte, dejarla en malas manos, pues ella ha elegido al hombre equivocado, desde el punto de vista de Melquíades.

El recurso narrativo es un recuerdo nostálgico de lo que pudo haber sido y no fue. Los dos personajes se encuentran en la playa, el sol declina, se inician las confidencias, los secretos y explicaciones que hace Melquíades ante el cuerpo “flaco, sucio” de la mujer. El hombre despedido no habla a una persona sino a un cuerpo de deseo, a ella, que ya “no vale para nada.” Ante el inmenso silencio de la mujer, esgrime el desprecio y la comparación entre dos tratos, el amable y

cariñoso que él la hubiera dado, y el miserable del esposo elegido. Desprecio porque está vieja, fea y golpeada por un marido “borracho que te alimenta con golpes a vos y a tus hijos.” La comparación surge natural. Frente al hecho inobjetable del precario estado de la mujer visto por el protagonista, se aviva esa nostalgia por lo que pudo haber sido y no fue para ella, y se convierte en la venganza porque ella no lo aceptó, o sea, el pago de esa deuda al equivocarse en la elección de marido.

Melquíades tiene un propósito en la forma de elegir la venganza, que es un diente por diente, o sea: hacerla sufrir a ella como él mismo ha sufrido. Este sufrimiento deviene en ambos por la separación, así como Melquíades es desgraciado porque siempre la ha querido, ella es desgraciada porque el marido Andrés la maltrata.

“La sonrisa extraña que plegaba los labios del cholo que se vengó” es la consecuencia de esa absurda venganza maquinada por Melquíades. Existen dos sufrimientos que se juntan: el del protagonista que siempre ha querido a la mujer, y el sufrimiento de ella porque tiene un castigo merecido soportando las palizas y miserias del marido. La mujer ha perdido la belleza, ha sido golpeada por el marido borracho, ha sufrido por no haber efectuado la elección correcta, es decir, Melquíades.

Esta única escena del cuento recrea entonces el tema de una venganza en la que no hay vencedores, solamente vencidos, pues tanto él como ella han corrido igual suerte: sufrir. Melquíades usa a Andrés como verdugo y ejecutor de la venganza. De esta forma, la mujer es víctima de su propia elección. La venganza se cumple por el personaje Andrés quien, al casarse con ella, hizo sufrir a Melquíades.

Así como al casarse con la mujer, Andrés separa a Melquíades del objeto amoroso, de igual manera Andrés al casarse con la señora y maltratarla hace sufrir a su esposa. Con sus miserias, golpes y malos tratos, en vez de ser objeto del amor, Andrés se convierte en el operador de la venganza tramada por Melquíades. Éste hubiera matado a

Andrés, pero la reflexión le conduce a una verdad: matar a Andrés hubiera constituido quedarse sin el verdugo ejecutor, y la mujer sin el castigo. Entonces el protagonista revierte los hechos: dejar que Andrés mate en vida a la mujer con pesares, de la misma forma que Melquíades muere por carecer de la presencia de Andrea. Si Melquíades hubiera matado a Andrés, la venganza no se hubiera consumado ya que la culpable es ella por no esperar al personaje protagonista que partió a buscar trabajo.

¿Qué acto requiere la venganza? Una elección de la mujer. Verdugo: Andrés. Vengador: Melquíades. El tema es que la venganza a nadie favorece, daña a todos los involucrados. Melquíades se convierte en juez de la acción porque se considera rechazado. Como si la mujer, sometida al hombre, no fuera libre para actuar, se la juzga y condena ante los ojos del protagonista. Ella no habla, y solamente expresa a través de lo que leemos en labios de Melquíades.

La mente de Melquíades trabaja para realizar un contraste entre una situación real y otra posible. La perspectiva de Melquíades es la que nos explica los hechos. Como en casi todos los cuentos de Aguilera Malta, los motivos desencadenantes de la acción se nutren de chismes, y estos actúan en la idea preconcebida dentro de la mente del actante principal. Luego, tal vez, sobreviene la constatación de esos rumores desde la mirada de él mismo que corrobora lo que era conjetura, de tal manera que la conjetura alimenta el rumor, y a la vez el rumor alimenta esa sospecha. Melquíades es un cobarde, pues no lucha por ese amor y renuncia, convirtiendo la pérdida del objeto amoroso en un destino para consumir una venganza. El resultado es la infelicidad de los tres actores del drama.

Melquíades lo único que desea es saber si la venganza se ha consumado. Verificar ese resultado de su huida es lo que le alegra, por ello, al final existe “una alegría extraña” que “plegaba los labios del cholo”. Si bien el relato gira alrededor de esa venganza, la acción es solamente una confirmación por saber que ésta se ha consumado. Por ello, el texto es lento, moroso, fugaz. Precisamente la oposición

entre presente y pasado es lo que refuerza esa revisión de los efectos y daños causados por un tercero. Eras así: bella y querida; pero estás así: fea, golpeada y mal vestida. Con esos indicios, Melquíades celebra la victoria.

Melquíades ha regresado para recordarle lo que hubiera sido la vida sin esa equivocada elección. El actor es juez y parte, jamás imagina que cada persona es libre de escoger, y que cada uno elige, individualmente, su propia andanza. El amor de Melquíades es algo extraño, un amor que, en vez de respetar la decisión de Andrea, se aleja y espera a que Andrés maltrate a la mujer cumpliendo así su venganza ¿Por qué Melquíades se alegra con la infelicidad del ser que supuestamente ama?

El tiempo es factor decisivo en el relato. Opera en tres niveles: en primer lugar como recuerdo, el presente ha atrapado el pasado y desde este presente se rememora la oposición entre lo que pudo haber sido y lo que fue. En segundo lugar, el tiempo trabaja como un aliado de la venganza, pues gracias a él la mujer sufre la transformación: envejecimiento natural, malos tratos, la juventud que no vuelve y los años que marchitan. Por último, el tiempo del ambiente que encuadra la escena desde el atardecer, cuando se inicia la confidencia, hasta la caída de la noche. La oscuridad es un símbolo de la vejez donde la belleza y juventud se apagan, la vida declina, y el vengador se halla feliz como un dios que ha enviado al infierno a una de sus criaturas. La sonrisa de Melquíades, que pliega los labios, está estigmatizada por el dolor de la venganza, pues el vengador reconoce su derrota con amargura. El amor, fuente de vida, desaparece, entonces se reanima la insustancialidad de esa misma venganza que desea completar su obra a sabiendas de que al matar se muere.

La acción está detenida. Solamente el murmullo de la naturaleza, el grito de las olas, el frío que arropa y hiere las carnes, la tarde cayente, el desmayo del agua en los pies de los dos personajes y una vela (símbolo) de una balandra que está al paio. Después el sol se oculta,

la chola se ensombrece y Melquíades dice: “teí hallado cambiada, ¿sabes vos? Estás fea, estás flaca, andás sucia.” En este presente helador, efectuada la venganza, la vela de la balandra se hincha de viento ante el triunfo, ante la constatación de que la huida ha causado su efecto corrosivo y destructivo. Entonces el paisaje cambia, no solamente cobra vida la vela de la balandra, sino que los alcatraces cruzan el cielo, el mar se sosiega y calla, la venganza ha concluido; el título del relato y la frase final que lo remata se unen completando un ciclo.

Cabe pues ahora fijarse un poco en la jugarreta que ha armado Melquíades, el hombre que cree manejar el destino de la pobre mujeruca y se ríe como un sádico pasivo de que ella haya sufrido. Por la estructura y por el desarrollo del tema, la ideología latente es la del egoísmo y la posesión hacia el otro, en este caso, una mujer. Ésta, a los ojos del protagonista, no puede ni debe ejercer su libertad, su derecho a la elección del objeto amoroso. Precisamente la elección, que no recae en Melquíades sino en Andrés, será el nudo del drama y el motivo desencadenante de las reflexiones. Melquíades se convierte en vengador estático, porque ella ha elegido. Por tanto la ira del dios vengador no recaerá en el esposo, sino sobre ella, que a los ojos de Melquíades ha sido condenada, sin juicio, como culpable. Pero ¿cuál es la culpa de Andrea? Es ejercer su derecho a elegir pareja libremente entre varios pretendientes. Se considera que la mujer, desde el machismo y chauvinismo del protagonista, es un objeto, sin señorío para poder ejecutar su libertad y, por ello, debe atenerse a las consecuencias.

La acción del ejecutor es alejarse, dejar que las cosas sucedan y caigan por su peso. Estas consecuencias por no haber sido favorecido Melquíades en la elección convierten a la mujer en fea, sucia y flaca. Melquíades opera sin obrar, el tiempo y el marido son los que se convierten en agentes de la transformación. Y nuevamente volvemos a un conflicto entre víctimas y victimarios. Como en el primer cuento del pirómano Guayamabe, una amistad se rompe, la víctima se convierte en victimario, y al final todos son víctimas. En los cuentos



de Aguilera Malta, esta relación entre personajes se reitera en casi todos los relatos.

¿Y Andrea qué piensa? Ella mansamente ha escuchado el discurso del vengador. No conocemos su reacción, tampoco sus sentimientos ni opiniones. La voz única permite suponer que lo expresado por el protagonista será cierto, es posible. Pero también permite conjeturar que a los ojos de Melquíades la mujer es desgraciada, sin serlo, porque quizá ella sea más dichosa habiendo elegido al que quiso, que habiéndose decidido por un Melquíades posesivo. Esta pasividad y docilidad femenina nos sacude, pues en casi todos los textos de Aguilera la mujer es violentada físicamente, ultrajada psicológicamente, como en este caso en el que ella recibe los malos tratos del marido con una absoluta resignación. Y en los casos en que son rebeldes, esos personajes femeninos son promiscuos y “marimachos”.

Melquíades cuenta los recuerdos y da juicios de valor acerca del estado físico de la mujer. No existe juicio moral directo hacia la persona, sino juicio de valor hacia un objeto: expresado como “ya no vales pa nada”, “estás fea; estás flaca; estás sucia”. Lo que anteriormente era un objeto valioso se ha transformado en una piltrafa. El resultado es la satisfacción de Melquíades. Con ello se marca una valoración psicológica de infelicidad y regusto por ese resultado. Melquíades ríe al verla en ese estado, ríe ante el despojo humano, pero es un infeliz.

La estructura funciona en parte porque Melquíades sabe y proyecta el presente en el futuro gracias al conocimiento que posee de Andrés, y anticipa ese final. Por ello, la disyuntiva entre matar al rival, o dejarlo con vida, inclina la balanza hacia la segunda posibilidad, precisamente para que Andrés actúe como herramienta de castigo. Nuevamente aparece el protagonista de Aguilera Malta como un dios que maneja los hilos del destino, como un héroe fracasado, absurdo y cruel.

Melquíades es un hombre triste, fracasado, abatido personaje de la condición humana. No solamente se ríe de la tristeza y desgracia ajenas, sino que es incapaz de luchar por lo que ama y desea. La

huida es su respuesta a una situación de fracaso que él puede haber considerado como desprecio de ella. Melquíades es indolente ante la desgracia, mezquino en sus actos, egoísta, sin voluntad para la conquista, o por lo menos para intentarla. La obsesión por una venganza que otros realizan por él parece ser el motivo de su vida, porque ha sido rechazado.

Melquíades es un hombre débil, vengativo, que se deja conducir por las circunstancias, que no batalla ante la adversidad. Un monigote que, desde su propia perspectiva, cree haber alcanzado la venganza. Si este personaje, como los otros que aparecen en los relatos de Aguilera, es real o "reflejo" del cholo costeño, pobre sociedad ecuatoriana, sumida en seres que son unos antihéroes, nocivos, egoístas, amargados por el pasado, sin lucha ni esfuerzo para combatir las circunstancias, que se satisfacen en la desgracia ajena, que son frustrados y vencidos por el entorno.

El relato carece de verdad por algunos planteamientos que surgen de la misma acción relatada. Un cholo, que es presentado como vida instintiva en bruto, genera una operación maquiavélica para vengarse de su amor. Una reacción instintiva carece de elucubración. Instintivamente un montubio podría vengarse usando el machete, violando a la mujer en un raptó de pasión y arrebatando lo que es causa de deseo, pero toda una elucubración acerca de una venganza, usando como arma a un tercero, resulta poco creíble.

El tono elegíaco de la corta escena que compone el cuento se ajusta al dolor de una relación insatisfecha, pero es antinatural, falso, para un trotamundos con indudables experiencias vitales y portuarias. La elegía de la venganza satisfecha por un amor no correspondido resulta entonces artificial. El paisaje que ayuda a recrear la voz elegíaca de la venganza es también falsificado, demasiado artificioso e irrelevante. ¿Es esto realismo social o romanticismo? Nos animamos a creer que se enmarca más en la segunda opción, en la del amor desengañado que gesta una venganza. La fatalidad del destino y los hilos del odio son temas del romanticismo literario.

La venganza se atribuye sin un sustento real, porque el factor tiempo, que acarrea la vejez y la pérdida de hermosura, es circunstancial, o sea, no opera por acción del personaje. Por eso el destino fatalista, el tono de lamento y elegía proporcionan a la narración estática un carácter de romanticismo a un amor no correspondido. En vez de batirse a duelo por la dama de los sueños, el protagonista deja que el tiempo destruya al objeto amoroso.

## 6

Más que un cuento, este sexto relato es un cuadro nostálgico y utópico sobre una ciudad portuaria que se ama como a una mujer. El tema es la obsesión de un costeño por una ciudad: Guayaquil. Y el conflicto ronda esa oposición entre posesión y renuncia, como en la narración anterior del cholo vengativo.

Como en otros casos, el autor utiliza el recurso de objetos antropomorfizados. El mismo tema de la fábula está explicitado por el narrador: "Tomás Leitón se había enamorado de Guayaquil". Y un poco más adelante indica: (Tomás Leitón) "deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. Dominarla. Golpearla si fuera preciso". Alrededor de esta posesión "estúpida y extraña" del protagonista, se desarrolla la historia que, como cualquier exaltación de cualquier ciudad del mundo, raya en lo subjetivo, en lo demencial, minúscula glorificación del centro mítico, en un absurdo chauvinismo. El embrujo y el determinismo geográfico son temas viejos en literatura, sin embargo, este hechizo fantástico está fuera del realismo y se inclina hacia el romanticismo. No se muestra en la visión citadina el lado oscuro de una ciudad, o al menos sus contrastes, sus miserias, recovecos, hacinamiento y pobreza, por el contrario es la ciudad idealizada.

Esta ciudad presentada en "El cholo que se fue pa Guayquil" es como la visión de la mujer idealizada por los ojos cegatos de un enamorado. No hay suburbio ni pobreza, ni falta de canalización ni plagas, no hay ratas ni basura en las calles, no existe suburbio ni marginación, no se observa el cinturón de pobreza que acordona y acorralla, es un

objeto ideal. Cae pues por su propio peso que entre la ciudad narrada y la ciudad concreta existe un abismo insalvable. La homologación entre la ciudad del relato y la real está hecha por el narrador.

Lo que ocurre con los edificios y entorno físico, se vuelca también en sus habitantes: “Le bían hablado de sus mujeres y de sus hombres. Las mujeres buenas y bonitas. De pechos macizos y caderas elásticas. Los hombres bravos y fuertes. Leales y generosos”. Todas las apreciaciones enumeradas corresponden a juicios de valor positivos, generalizaciones de un optimista, muy diferentes a los juicios que veremos en su novela *Don Goyo* cuando habla de la misma ciudad.

La narración es un dibujo colorista de la ciudad, pero sin que se muestre por qué y cómo es así. No decimos que una ciudad no pueda tener esos atributos, sino que ellos se miden por la visión de un narrador omnisciente que recalca solamente una perspectiva y además no se ven los personajes descritos con esos apelativos, solamente se los enumera.

Con estas advertencias, iniciamos el examen del cuadro pintoresco escrito por Aguilera Malta. Comienza la acción con un motivo estático: “cosa deseada e inalcanzable”. Tomás Leitón, el protagonista, “cerebro primitivo” lo llama el narrador, desea conocer Guayaquil, pero si ese deseo inalcanzable se quiere ejecutar hay que moverse, decidir, actuar. Es común y frecuente que lo inalcanzable sea en Aguilera Malta el resorte para iniciar acciones. Sin embargo, lo extraño es que desde el principio el narrador lo manifieste. Si es inalcanzable, por qué va a querer alcanzarlo. Ese deseo (ambición, aspiración) de estar en Guayaquil le amarga la vida: “le brincaba en el oído y en el alma. Le hacía penosa la vida. Le hacía odiar las islas, las canoas y el mar.” Si relacionamos este propósito con los de otros relatos, advertimos que en aquellos y en éste hay siempre un deseo, algo insatisfecho que debe cumplirse y que precipita la acción. Banchón desea hacerse rico, Nemesio Melgar desea a la “Atacosa” y luego a todas las mujeres, Melquíades desea a Andrea, un amor imposible, que lo arrastra a una supuesta venganza.

¿Cómo avivar el deseo? Nuevamente el rumor opera para ampliarlo y motivar la acción: “Le bían hablado de la gran ciudad”. Las habladurías se refieren a las edificaciones y cosas materiales, y también a sus habitantes. Es una ciudad muy grande, colorida, plagada de gente, con barcos que echan humo como cigarros. Si la materialidad causa asombro, no menos admiración causarán sus naturales, esos personajes que anteriormente hemos citado al hablar de los juicios de valor sobre hombres y mujeres del Guayaquil correál. Si las palabras fueran la realidad, el Guayaquil real sería la mejor ciudad del universo. Tal vez.

Con ese asombro provocado por los rumores, se aviva el deseo en Tomás Leitón y la idea de emigrar. El atractivo, ya sea de mujeres, cosas, venganza, dirigirá las acciones. Así, la gran urbe suscita la idea, primero, de viajar al lugar tan mentado, y luego la idea de quedarse y poseerla como a una mujer. Este cuadro de la emigración nos habla metafóricamente del atractivo por buscar una vida mejor hasta que se convierte en obsesión.

Como en otros de sus relatos, la fascinación y el rechazo se unen para iniciar el viaje del protagonista, iguales motivos, por ejemplo, se señalaron en el cuento acerca del cholo que se vengó. Pero mientras en el cuento del vengador, Melquíades huye del objeto amoroso por el que siente fascinación, en éste Tomás Leitón va en busca del objeto y se queda, pero también frustrado, porque una ciudad no puede ser poseída. Otra vez, la fatalidad del amor romántico, imposible, inalcanzable, platónico. Si el rumor origina las acciones, los cholos se mueven no por una realidad sino por la representación de ella, por la imagen.

La tercera escena marca el contraste entre realidad soñada por rumores lejanos y correál vivida. La realidad de las islas es “monótona y triste”, es “un horizonte gris y uniforme”. Pero para romper sus lazos con las islas, arriba al muelle una balandra, la “Mercedes Orgelina” (embarcación que se usa también en la novela *Don Goyo*.)

Cerrada la escena con este arribo, asistimos en la cuarta escena a la partida de Tomás Leitón hacia una ciudad llamada Guayaquil. Y

como en toda partida hay nostalgia, participamos de ese sentimiento por las descripciones: “se enroscó a su garganta la rabo de hueso la angustia”. En los relatos de Aguilera Malta, la serpiente es símbolo de lo malo, imagen ésta que utiliza igualmente en su novela *Siete lunas y siete serpientes* para significar lo maldad. El recurso animista tiene obviamente reminiscencias cristianas desde la aparición de la serpiente como lo maligno y el tentador. Y nuevamente, como un recurso redundante, se escucha la canción en el “cerebro primitivo” de Tomás Leitón: “la guitarra del deseo. La eterna canción.” El deseo de posesión es como algo absorbente que invade la conciencia y cuya voz se escucha como una entonación reiterada.

El emigrante ha llegado a la gran ciudad soñada. Se siente “extraño, pequeño y miserable, indigno”. El choque entre realidad imaginada y real de la ficción es tan fuerte que Tomás Lestón, en vez de huir de esa correalidad, decide quedarse. ¿Por qué a pesar de esas desazones interiores el protagonista permanece en la ciudad? No lo sabemos. Pero en la quinta escena Tomás Leitón se ha transformado, quiere permanecer en la urbe a pesar de la extrañeza. Para su permanencia debe trabajar. El trabajo es una forma de adaptarse y asimilarse en el nuevo entorno: “Cargando en la plaza. Vendiendo carbón. Sacando leña.” Este párrafo es casi calcado de aquel otro: “Banchón trabajó. Banchón reunió dinero. Banchón puso una cantina.” La importancia del trabajo en la transformación del protagonista que aquí se esboza, en la novela *Don Goyo* es elemento insustituible para comprender el sentido del relato.

De similar manera como a Banchón se le mete la ambición y el deseo de tener dinero por medio del trabajo, Tomás Leitón intenta poseer la ciudad que lo rechaza. “Cómo se le adentraba. Cómo se le metía en todo el cuerpo y en todo (*sic*) el alma”.

Pero un día lloró, estamos en la escena octava. ¿A qué se deben las lágrimas? A la verificación de que “se había enamorado de Guayaquil” (escena novena). No es un amor cualquiera por el terruño, pues se “había enamorado como de una hembra. Como la más bella

hembra que hubiera conocido.” Frente a este enamoramiento siente el deseo carnal: “deseaba poseerla. En una posesión extraña y estúpida. Ser dueño de ella. Dominarla.” El deseo, en estos amores descritos por el narrador, es siempre tener, poseer, ser dueño de algo. En todos estos relatos se advierte esa lucha entre poseer y desposeer, tener y no tener. Las dos vertientes del deseo son el atractivo de las cosas y la pasión por las hembras, entendida esta última en su forma más instintiva y primitiva: contacto de la carne con la carne. Pero Tomás Leitón advierte, “al darse cuenta de lo imposible”, que su deseo siempre será insatisfecho, entonces se lanza al mar. No ha podido asimilarse y es un desplazado. En resumidas cuentas, lo que se anunció como un deseo inalcanzable, se confirma.

El relato podría haber concluido en forma abierta, sin embargo, el narrador desea cerrarlo uniendo principio y final como en casi todas sus relatos. La undécima escena, inútil, ata precisamente la primera escena de la nostalgia por Guayaquil con esa zozobra por no poseer la ciudad: “cómo le bailaba el recuerdo. Como le bailaba la angustia. ¡Ah! Guayaquil”. A Tomás Leitón solamente le queda la nostalgia, hombre solitario, “sin amigos i sin amores. Encerrado siempre en sí mismo”, es un extranjero en su mundo, pues no pertenece a la ciudad ni tampoco al entorno de las islas, las tierras bajas de los esteros cercanos al mar. Tomás Leitón, al incumplir su deseo, es un ser que no pertenece ni se pertenece, un desarraigado.

## 7

“El cholo de las patas e mulas” es una metáfora de contraste entre las patas de mula (moluscos marinos bivalvos que permanecen estáticos) y las mujeres, que son esquivas y difíciles de tomar porque huyen y se fugan, o porque se niegan en este caso a las pretensiones del cholo. Mamerto, un pescador, sale a mariscar hacia el lugar donde vive Gumersindo. Algo le atrae: Nica. Su intención es acercarse a la muchacha y conseguir sus favores. El pescador busca excusas para el encuentro, pero ella no se interesa. Hay un recuerdo de haberla conocido desnuda, cuando ella se bañaba. Pasa el tiempo, los asaltos y reclamos de Mamerto no consiguen que la mujer ceda.

Un buen día le llega el rumor de que Nica se ha largado. Y quedan fijos en su cerebro la idea y el reclamo de por qué no fueran las mujeres como las patas de mula, que son tan fáciles de asir por su inmovilidad.

Como en relatos anteriores, el deseo inalcanzable vuelve a repetirse. Mamerto, a pesar de su espera y sus acosos, no consigue nada. Su frustración la “amansa con tragos de aguardiente”, última frase de la narración. La acción, los personajes, los deseos, las insatisfacciones y los rumores, que dan la noticia de la partida de Nica, son semejantes a los de los otros relatos. La estructura sigue el esquema del deseo reconocido, la búsqueda, la noticia de que es inalcanzable y la frustración. Existe la misma fatalidad de los deseos insatisfechos, igual estructura, y un cambio en la explicación del drama humano: los deseos deberían alcanzarse y cumplirse.

## 8

“El cholo que se castró”, último cuento de Aguilera Malta en esta obra, incluye en el título el desenlace de la narración. El relato trata de un cholo que se emascula, una forma de suicidio genésico para eliminar el deseo, quizá siguiendo aquella máxima cristiana: “si tu ojo te escandaliza, arráncatelo.”

Este relato rompe la cronología a la que nos tiene acostumbrados el narrador. En el primer episodio Nicasio Yagual intenta poseer a una mujer que se resiste. Prende fuego a la embarcación para arrinconar a la mujer, igual que hizo Guayamabe para empobrecer al amigo en el primer relato analizado, un fuego que representa esa pasión desordenada y absoluta del protagonista. La reiteración de la frase “tenés que ser mía” insiste una y otra vez acerca de ese acto de lujuria. Ambos caen al mar. Parece que Nicasio consigue lo que quería, inferido de la sentencia: “Nicasio Yagual sonrió a la mañana con la clarinada de su sonrisa triunfal.”

El segundo episodio es un retroceso en las acciones, el recuerdo del protagonista desde su primera experiencia sexual con una prima. Al exigirle matrimonio y negarse, se bate a machetazos con el padre de la muchacha, lo mata y huye. Va a trabajar a la hacienda “Dos Revasas”



(que también aparece en *Don Goyo*) y comienza a obsesionarse con la “blanca”. En un viaje intenta poseer a la blanca esposa del patrón y se sugiere que ante la negativa de la mujer, la asesina. Hasta aquí tenemos la situación inicial de un hombre asesino y violador.

El giro se produce cuando Nicasio oye hablar de una marimacho, la Peralta, mujer brava que se ríe de los hombres y que es semejante al personaje femenino del relato “El cholo de la atacosa”. Nicasio desea probar su fuerza con la Peralta. La encuentra y se batan a machetazos. El hombre gana la pelea, pero renuncia a la posesión de su triunfo. Ella, en cambio, se ofrece.

Desde ese momento Nicasio Yagual se convierte en un hombre manso, reconoce que es bueno, que no desea líos de sangre ni de faldas, que ansía la paz. Para conseguir la tranquilidad, para no tener tentaciones de la carne, se castra, un mártir. La Peralta encuentra el cuerpo desangrado y emasculado de Nicasio, “el cholo que se castró”.

La obra sigue, con diferentes peripecias, el mismo esquema narrativo de “El cholo que odió la plata”. Veámoslo. En el relato mencionado Banchón y Guayamabe son amigos, o sea, aliados. Banchón se pervierte por la ambición. Guayamabe desea su bien y le quema todas las pertenencias para devolverlo a su estado natural de pobreza. En la narración de Nicasio Yagual también tendríamos a un hombre bueno que empieza a degradarse por el deseo. Éste le conduce a la violación y a los asesinatos. Al vencer a la Peralta, pierde el deseo y recapacita en que siendo bueno se ha portado como malo. Se convierte, y elimina aquello que a su entender produce el mal: los testículos. Eliminados, vence en la batalla que no es contra la Peralta sino contra sí mismo, contra ese deseo que lo arrastra al mal.

En ambas estructuras hay un impulso que desordena, una degradación debida al deseo y una conversión que consiste en arrancar el objeto que provoca el mal. La diferencia radica en que la oposición en el primer relato es entre los dos amigos, mientras que en el caso de Nicasio Yagual, la lucha es consigo mismo, por ello se autodestruye.

## Conclusiones

Subyace en todos los cuentos el deseo de algo inalcanzable e imposible que causa los movimientos del personaje protagonista. El antagonista suele ser la persona que origina ese deseo o lo obstaculiza. Los protagonistas tienen un capricho que quieren satisfacer, pero chocan contra circunstancias adversas e imposibles.

En el “realismo social” literario los motivos no son caprichos ni deseos, son carencias, cosas necesarias para la subsistencia que no se tienen. Los hermanos Millares Cubas escribieron el cuento “La venta de Perico” (1894), narración que se considera del “realismo social”; el núcleo de la acción gira en torno a una familia que no teniendo qué vender ni qué comer (carencias sociales), decide vender la única propiedad: un gallo, algo similar a la novela *El coronel no tiene quien lo escriba*, escrita muchos años después por G. García Márquez. Pues bien, lo que provoca la clarísima intención de conmover y compadecer es esa pobreza extrema y la fragilidad de unas vidas que dependen de un gallo miserable. Este gallo, que parece la salvación, nadie lo quiere comprar porque es viejo y flaco, agudizando el drama. La acción no gira en torno a un deseo o capricho insatisfecho, sino alrededor de la marginación social y la pobreza extrema.

En cambio, en los cuentos de Aguilera Malta, los núcleos de las peripecias siempre son pendencias y violaciones para satisfacer algún deseo. Tener una intención social y no mostrarla, pues los deseos son lujos, indica claramente una conciencia burguesa que desea a través de escenas de violaciones, asesinatos y peleas un claro propósito de escandalizar a apocados y pacatos, lograr el tremendismo. En el “realismo social”, el eje de las acciones son el hambre, la sed, el cobijo, el hospital, la injusticia, la explotación, el abuso de poder, la marginación, la orfandad, la falta de educación, la insalubridad, el desempleo, el racismo, o sea, carencias fundamentales para una supervivencia digna.

Al contrario, los deseos de los personajes de Aguilera Malta son lujos y lujurias. La intención social es lúbrica, sensual, aburguesada. Son seres que solamente quieren poseer bienes, amantes, ciudades, objetos fieles, o domar juguetes: la “hembra”. Con su “cerebro primitivo”, según el narrador, no acomodan el mundo de acuerdo a sus antojos y entonces se producen la fatalidad, la huida, el sentimiento de rechazo, el odio y la venganza. Los relatos, pues, nada tienen de social, de hambre, de escasez, de miseria, de injusticia, de inequidad.

Los protagonistas son como niños que se empernan en tener algo que desean, problema muy alejado de cualquier denuncia social. Las frustraciones que acompañan a esos deseos insatisfechos, caprichos burgueses, son como las del niño que se encapricha en que le bajen la luna. A pesar de la pintura popular y de los ambientes rurales y costaneros, de la jerga, los relatos son livianos y superfluos. Para rescatar el aspecto social, se utiliza el artificio de las interjecciones, las imprecaciones, las escenas de sexo y violencia, que carecen de la consistencia necesaria para estremecer. Por esta razón se recurre a la expresión fuerte y a la escena erótica. Escritos para una época más pacata, es de suponer que algunos se escandalizarían; hoy, a la mayoría de lectores les causarían estupor y sorpresa.

La fatalidad que se encarna en esos personajes desazonados por el deseo insatisfecho ronda la fatalidad romántica de los enamorados que se suicidaban por amor; aquí, en cambio, se castran. Si a esto que hemos anotado, sumamos las anomalías y contradicciones de la trama, entonces el motivo “realista” se excluye y desaparece. Lo asombroso es que estos relatos, creados con la intención de escandalizar, se hayan tomado como “realistas”. Tal vez, algunos comentaristas se dejaron deslumbrar por la transcripción del habla coloquial, sin embargo, una copia de una jerga no constituye por sí misma una trama social ni es literatura, es solamente lenguaje.

El machismo subyacente es tragicómico, tragedias que por su carencia de representación de una correalidad social rayan en el absurdo y la comicidad, tal es el caso del hombre que se castra como un mártir al saber que su deseo viril le ha convertido en malo, o el del cholo que por los celos provocados por una promiscua, se ataranta. La mayor virtud de estos relatos es el uso de los diálogos y el manejo de las descripciones, la descripción certera, el uso del matiz del detalle descriptivo plástico, la pintura de la naturaleza, que es como un espejo de las emociones y sentimientos de los personajes. Las reiteraciones y las elipsis temporales producen el efecto de acciones rápidas y cíclicas.

La ideología que subyace en las narraciones es la idea liberal de que los hombres son buenos por naturaleza (instinto) pero que la sociedad los corrompe; esto sucede en el amor en que las corruptoras son las mujeres, sucede con el dinero que corrompe no sólo a los “blancos” sino también a los cholos, sucede con el mal que solamente puede corregirse a través de la mutilación. Esta idea que arrastran los personajes se traduce en moralina y en un maniqueísmo que divide a los hombres en buenos y malos.

Junto a esta ideología de corte liberal, algo apartada del socialismo realista que se ha imputado a la obra, está la ideas cristiana donde la mujer aparece como símbolo material del mal, de la pasión, de lo irremediable, y ante ello, el problema de la culpabilidad, una culpa que se representa como suciedad, como deseo que nunca se puede satisfacer y como una posesión en la que al fin queda el malestar como en el caso del castrado. De corte cristiano también es la imagen del hombre caído, la pobreza franciscana como la forma ejemplar de vida (“El cholo que odió la plata”), y “si tu ojo te escandaliza, arráncatelo”, en el cuento “El cholo que se castró”.

En el tema de la ideología, resulta anormal que unos hombres instintivos, llevados por costumbres incivilizadas (“cerebro primitivo”,

dice el narrador) piensen como personas morales y acristianadas. Lo paradójico es que la vida moral está presente en unos personajes que viven a merced de los instintos. Todos ellos, las mujeres se salvan en algunos casos, se rigen por el ímpetu de lo primitivo. Sin embargo, las moralejas, la moralidad que se encuentra en la superficie del relato, nos habla de una vida que se complica por alusiones a valoraciones éticas y moral judeocristiana según hemos anotado.

La enajenación de los personajes deviene hacia una especie de *raptus*, locura, o manía que vuelve trágicas todas esas existencias. ¿Qué clase de tragedia? Es una tragedia burda, pues la psicología de los actores no posee la profundidad psicológica de sus actos. El rapto vesánico es inconsciente, y la inconsciencia en una tragedia no solamente es signo de superficialidad sino también de absurdidad, ya que la inconsciencia carece de tragedia.

En varios relatos, el victimario se convierte en víctima, así le sucede al que se castra, al que quema los bienes del compadre, al que se venga por el rechazo de su novia, al promiscuo que se convierte en fiel y acude al cuerito de venado... Los protagonistas se convierten así en víctimas y son ellos los que, por una circunstancias que no pueden manejar, se degradan. Véase que todos los personajes, como niños, actúan por capricho. Cuando el objeto del capricho es obtenido, sienten placer, cuando eso no sucede, entonces alteran su comportamiento.

En el cuadro abajo, se muestran varios aspectos de los relatos. Se puede observar la repetición de muchos elementos que construyen la lógica narrativa. Prevalece el aspecto fatal y el deseo en sus modos de sexualidad, posesión y tenencia; y la réplica que se repite es el rechazo y la insatisfacción, o una modalidad de tipo moral: la conversión para arrancar el deseo.

Título	Tema	Motivo	Acción	Actores	Conflicto	Ambiente
El cholo que odió la plata	Ambición	Deseo de convertir al bien	Violencia: fuego, acoso sexual	Guayamabe Banchón	Riqueza pobreza	Rural
El cholo de la atacosa	Promiscuidad Rechazo	Deseo	Violencia sexual	N. Melgar Atacosa	Fidelidad infidelidad	Rural
El cholo del cuerito de venao	Promiscuidad Fidelidad	Deseo	Violencia sexual	N. Melgar Nerea	Fidelidad-infidelidad	Rural
El cholo del tibrón	Deseo Culpa	Deseo Confesar la culpa	Asesinato y suicidio	Melquiades Nerea	Culpa inocencia	Rural costero
El cholo que se vengó	Venganza a través de un tercero	Deseo Rechazo	Violencia sicológica	Melquiades Andrea Andrés	Deseo rechazo	Costero
El cholo que se fue pa Guayaquil	Deseo Insatisfacción	Deseo Insatisfecho	Poseer un imposible	T. Leitón Guayaquil	Deseo insatisfacción	Rural citadino
El cholo de las patas e mula	Deseo Rechazo	Deseo Insatisfecho	Búsqueda imposible	Mamerto Nica	Deseo Rechazo	Rural costero
El cholo que se castró	Evitar el mal	Deseo	Asesinatos Castración Violación	Nicasio Peralta	Deseo culpa	Rural costero

## Los relatos de Joaquín Gallegos Lara

Denominado el mentor y guía del Grupo de Guayaquil, presenta también ocho relatos en *Los que se van*: “El guaraguao”, “Er sí, ella no”, “Era la mama”, “Cuando parió la zamba”, “El tabacazo”, “Los madereros”, “Al subir el aguaje” y “La salvaje”. La lectura sorprende por la mezcla de sintagmas que se comprenden sin esfuerzo y otros que necesitan de cierta elaboración mental. Todos ellos van a ser analizados en esta sección en el mismo orden en que aparecen en la edición que hemos usado para el análisis.

### 1

El primero de los cuentos y el más celebrado por la crítica es “El guaraguao”. El diccionario de la RAE establece que ese término es voz de origen caribe, antillana, y significa un ave rapaz diurna que pertenece a la familia de las Falconiformes, como el halcón y el buitre. El diccionario *El lenguaje rural en la región interandina del Ecuador*, de Julio Tobar Donoso, no registra la palabra como ecuatoriana. En el mismo relato, el narrador nos brinda su acepción del vocablo diciendo

que “el guaraguao es, naturalmente, un capitán de los gallinazos. Es el que huele de más lejos la podredumbre de las bestias muertas para dirigir el enjambre.”<sup>133</sup> ¿Hay enjambres de gallinazos?

Una larga situación inicial, formada por verbos auxiliares en pretérito imperfecto simple, introduce la primera escena. El tono explicativo de este arranque resta indudablemente interés dramático al relato, pues esta situación, en relación con el resto de la narración, ocupa sin exagerar un tercio del cuerpo de la obra, en un desfase entre materia narrada y explicada. La información transmitida por un narrador omnisciente aparece de dos maneras: con verbo auxiliar explícito o con verbo auxiliar elíptico. “Era una especie de hombre”, se nos dice en la primera oración. Luego aparece la frase: “huraño, solo.” Resulta obvio que si en esta frase los verbos “ser y estar” operan a nivel profundo del lenguaje, no a nivel superficial, leeríamos “era huraño, estaba solo”. El autor podría haber escrito “era una especie de hombre huraño y solo”. Sin embargo, Gallegos Lara no lo hace así como parte de un estilo cortado y cáustico, apoyado por oraciones simples y yuxtapuestas, sintagmas nominales y elipsis gramaticales en las que el verbo suele estar sobrentendido.

La frase siguiente contrasta con el adjetivo “solo” y se nos declara: “no solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao.” Nuevamente estamos frente a frases explicativas donde los verbos auxiliares han sido omitidos. La oración a nivel profundo sería: “pero no estaba solo, tenía una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao.” A nivel de contenido nos topamos entonces con la presentación de ese extraño personaje -“una especie de hombre”- que utiliza la escopeta y el “guaraguao” (buitre) para cazar.

El segundo párrafo se inicia con el auxiliar “ser” iterado en dos oraciones simples: “Un guaraguao es, naturalmente, un capitán de los gallinazos. *Es* el que huele de más lejos la podredumbre de

133 Como se indicó anteriormente, las citas se encuentran en la edición de la Colección Ariel, número 30. El lector puede cotejarlas en esa edición sin dificultad usando como guía el relato que se examina.

las bestias muertas para dirigir el enjambre”. Además del tono explicativo construido con auxiliares, llama la atención la expresión “de más lejos” en vez de haber escrito “desde muy lejos”, o “de lejos”, o “desde lejísimos”. Esta construcción oracional sigue la misma estructura que el párrafo primero, pues de similar manera a “hombre solitario” y pero “tenía una escopeta... y un guaraguao”, ahora se crea el contraste adversativo con “pero este guaraguao iba volando alrededor o posando en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre.” Además de la construcción gramatical paralela en la descripción de los personajes principales, volvemos a notar ese desdén del autor por el estilo. El gerundio “posando”, referido al verbo “iba”, es muy propio del habla coloquial ecuatoriana, pero impropia de un narrador avezado, perdonable si desea tomar usos del coloquialismo ecuatoriano. “Iba volando” es aceptable, lo inaceptable es el “iba posando”. Estilísticamente hablando, la oración se debería haber construido así: “pero este guaraguao iba volando alrededor de nuestra especie de hombre o se posaba en el cañón de la escopeta”. El mismo problema se podría haber resuelto con la perífrasis construida con participio, así: “pero este guaraguao iba volando alrededor o posado en el cañón de la escopeta de nuestra especie de hombre”, pues la perífrástica “iba posado” es admisible.

Eludiendo estos aspectos estilísticos, observamos que los párrafos iniciales muestran las trazas de los personajes principales y que las dos figuras, la del hombre y la del buitre, son bastantes similares. El uno es hombre, pero huracán y solitario; el animal es un guaraguao, pero muy raro porque marcha al lado del hombre. A través de la construcción adversativa se explica la singularidad, la particularidad de esos dos seres que viven en asociación. En definitiva se nos habla de una especie de hombre y una especie de buitre que no son sociables ni gregarios. Lo raro, lo extraño, el ir contra natura o modo de ser propio de la especie, parece ser la nota fundamental de estos dos seres, pues si el primero en vez de vivir en comunidad vive solo; el segundo, siendo animal de altura y gregario, también vive solo y a ras de piso, y no de nube.



La información proporcionada en esta introducción es la siguiente: se nos indica que era un hombre solitario con una escopeta y un guaraguao, luego se realiza una descripción del buitre, se explica que éste es el capitán de un grupo de gallinazos y los lugares que ronda: la escopeta donde se posa y el entorno del cazador. Por la importancia dada al buitre, en seguida se advierte que el peso de la relación entre animal y hombre se inclina al ave rapaz.

Planteada esta relación, se informa sobre los hábitos de subsistencia de esta pareja, cazar y vender: “el hombre las tiraba (las garzas) i el guaraguao volaba i desde media poza las traía en las garras.” Luego el hombre vendía las plumas. Esta asociación es indudablemente una sociedad de autosuficiencia y conveniencia mutuas. La unión entre el hombre y el pájaro se basa en un intercambio de esfuerzo y botín. De similar modo, la relación del hombre huraño con los aldeanos se basa en el trueque: pólvora, municiones y dinero.

La tercera información ofrecida explica dos hechos: el nombre de los personajes y el amaestramiento. Llaman “Chancho–rengo” al cazador, o sea, “Cerdo–cojo”, un nombre de animal sirve de apodo al negro. Por el contrario, el buitre ha sido bautizado por el cazador con un apodo que corresponde a un cristiano: “Alfonso”. Llamar a los animales con nombres propios delata un acto de posesión y semejanza, es decir, el buitre está amaestrado por el cazador porque lo cogió desde muy chico y lo domesticó. Para los humanos, el cazador solitario es una especie de hombre, un animal del bosque; para el cazador, el buitre es como una persona, por ello está personificado por el nombre de Alfonso. Recordemos el papel de colaboradores de los animales en la literatura: Argos, el perro de Ulises, es el primero en reconocer a su dueño cuando llega a la casa después de larga travesía. Igualmente, la asociación entre el animal y el ser humano se muestra en *El Principito*, de Saint–Exupery, como un acto de domesticación. La amistad es ese acto por el cual dos seres son amaestrados de tal manera que hacen permeable la existencia. Sin embargo, como se colige del cuento que analizamos, entre estos dos personajes no existe amistad sino beneficio mutuo, o tal vez, colaboración. El zorro pide al Principito que lo amaestre.

En cambio, el buitre ha sido domesticado por el negro “venido de Esmeraldas” a través de un gesto de puro capricho.

La acción narrativa propiamente dicha comienza con el clásico “una vez”. Así: “Una vez traje al pueblo cuatro libras de plumas...” Esta llegada con bastantes plumas es el núcleo que genera el trueque por un supuesto abundante dinero obtenido y que causará el deseo de hurto en los hermanos Sánchez: Serafín y Pedro. De este modo, una pareja humana se enfrenta a una pareja extraña: la de los huraños, solitarios, salvajes, cazadores, aislados del mundo civilizado.

El sentido de pertenencia al grupo es doble y en oposición: la primera pareja, la de las víctimas, está compuesta por esa sociedad entre el buitre y el humano, mientras que la otra pareja, la de los agresores, está conformada por hermanos, cuyo sentido de pertenencia es sanguíneo, familiar. También se oponen mundo salvaje y mundo civilizado, el pueblo que representa el centro y lo conocido, frente a lo desconocido, lo abierto, extenso e impenetrable: el monte. Pueblo y monte se oponen así como se contrastan las parejas que se enfrentarán en la oscuridad de la montaña donde ocurre el homicidio.

Los hermanos Sánchez atacan al cazador a machetazos, le roban y dejan medio muerto en la hojarasca. Alfonso ha intentado defender a su amo, pero no lo ha conseguido. La imposibilidad de Alfonso de defender a su amo seguirá el mismo paralelismo cuando realice la defensa del cadáver frente a los ataques de su especie animal: los gallinazos. El narrador explica: “nada iguala la crueldad de lo ciego, y el machete meneado ciegamente le dejó un mechoncito de hilachas de vida.” Esta ceguera del machete en la noche es similar al acto cuando otro guaraguao ciega de un espolonazo a Alfonso. De forma paralela también, así como los humanos atacan a Chancho-rengo, Alfonso es atacado por los de su misma especie.

Se advierte también un problema de inverosimilitud en la escena del crimen. Los hermanos Sánchez, pueblerinos que conocen los hábitos de Chancho-rengo y que saben la costumbre de sus viajes siempre

acompañado del guaraguao, se sorprenden de los picotazos de un ave como si no supieran de qué ser provienen. Aunque esta información proporciona dramatismo a la escena, no es menos cierto que resta verosimilitud al relato porque los atacantes deben saber de dónde vienen los picotazos.

Principia la segunda escena al alba. Chanco–rengo agoniza junto al animal. Pero el peligro nuevamente acecha. Los gallinazos divisan el cuerpo del cazador, voletean por el aire, descienden para darse un banquete. Alfonso defiende el cadáver de los picotazos de los depredadores.

El final previsto se describe en una tercera escena en la que se efectúa una elipsis temporal. “Ochos días más tarde encontraron el cadáver de Chanco-rengo.” Junto al cadáver se halla también el cuerpo de Alfonso, el buitre fiel. La última oración “no tenía la huella de un solo picotazo” refuerza la idea de victoria, pues la muerte del guaraguao no ha sido vana, ha servido para que el cuerpo del cazador no muestre señales de picotazos. Sin embargo, mientras el cazador muere por cuidar el dinero, el gallinazo perece por defender al amigo humano.

Si bien el tema de la fidelidad es el centro de la unidad compositiva, no es menos cierto que el narrador opone un conflicto entre humanidad versus animalidad. En esta lucha de contrarios se refuerza la idea de que la animalidad es humana, y la humanidad es animal. Los humanos del cuento son depredadores, violentos, carroñeros, asesinos. El buitre es fiel, defensor, valiente y franco porque no ataca en la noche, compañero hasta las últimas consecuencias.

Dos son los ejes de la acción: el hurto con asesinato y la defensa del compañero hasta la muerte. Pero a pesar de esta ideología de carácter humanista para defender unos valores en los que las apariencias animales no restan calidad humana al buitre, aparece sensiblemente marcada la relación del amo y el siervo.

El guaraguao vive al servicio del cazador y muere también para defender al amo. Pudiera entonces afirmarse que no estamos ante

una historia de fidelidad por amistad solidaria, sino frente una fidelidad del esclavo, del siervo. A primera vista, forma ingenua de entender el cuento en su nivel superficial, llama la atención la fidelidad desinteresada, pero no toda fidelidad de un ser a otro cumple el aspecto de valor moral grande. La fidelidad de un esposo a su esposa tendrá el carácter de valor no en sí misma, sino debido a las cualidades morales que la refuerzan, es decir, las causas de esa fidelidad. Por ejemplo, la obsesión sexual en la pareja pudiera traducirse en fidelidad y monogamia, sin embargo, sería una fijación esclava si se produce por un intercambio sexual o material.

De manera similar, la obra del buitre parece ser una fidelidad desinteresada, sin embargo, la asociación entre animal y hombre está basada en una suma de intereses que son primarios: subsistir. De tal manera que la fidelidad del negro, también es negro el guaraguao, se asocia a necesidades como cazar y compartir la comida. No tenemos más indicios para conocer si la fidelidad es una costumbre y algo alimentado por valores éticos o una forma de subsistencia. Quizá la muerte del guaraguao reafirme la idea primera de que no es una sociedad de amo y esclavo, sino de dos compañeros y amigos. Sin embargo, la tesis del compañerismo es insostenible con la información brindada, entonces solamente nos queda interpretar el cuento como una exposición ideológica de la clásica teoría del amo y el esclavo.

El guaraguao responde a esa idea servil para la cual ha sido domesticado. No es menos obvio entonces que por la ideología del dominado éste sirva hasta la muerte al dominante, lo cual no es una tesis del realismo social sino del más triste de los esclavismos. No se trata de dar la vida por amor al hermano, como señala la fe cristiana, sino dar la vida porque estoy al servicio del amo, como lo hacen el soldado y el mercenario. Este cuento, a pesar de su nivel superficial de altruismo y solidaridad, contiene una ideología esclavista y utilitarista. Por ello, en el resumen de Hemán Rodríguez Castelo sobre este cuento se afirma que el buitre “muere defendiendo de sus congéneres el

cadáver de su amo.”<sup>134</sup> Nótese que dice “amo”, no amigo, compañero, hermano del alma. El buitre está pues al servicio de Chancho-rengo.

El aforismo popular enseña que el perro es el mejor amigo del hombre. Este cuento parte de este aforismo en el que se ha cambiado perro por buitre, y amigo por siervo. Las relaciones entre los personajes pueden simplificarse de la siguiente manera:

- 1ª. Relación: Alfonso – Chancho-rengo (protagonista). Unión.
- 2ª. Relación hermanos Sánchez, antagonistas – Chancho-rengo. Violencia.
- 3ª. Relación Alfonso el guaraguao – buitres. Violencia.

La primera relación es de conveniencia entre dos seres de naturaleza diferente. La segunda es de ataque y defensa entre seres de igual naturaleza, está motivada por el hurto. La tercera es una relación de defensa y ataque entre seres de igual naturaleza.

Los testigos llegan a los ocho días junto a los cuerpos. Hay dos cadáveres, pero esto no es lo admirable. La perplejidad surge cuando constatan que el cadáver del humano no tiene un solo picotazo a pesar de yacer en la hojarasca por días, al aire libre, y tener un buitre muerto a la vera. Este es el misterio por clarificar, pero que al ser narrado en forma cronológica y lineal pierde intriga y se convierte en anécdota, decreciendo el interés dramático por la estructura temporal que ha establecido el narrador.

La fidelidad, el robo y asesinato en este relato no son sino motivos dinámicos asociados a un solo problema: ¿cómo se explica que un cadáver yazga tanto tiempo en el monte y no haya sido comido por los buitres?, ¿por qué los gallinazos no lo han comido si se encuentra el cadáver de uno de ellos al lado? Este es me parece el núcleo del interés narrativo. Colocado al final como corolario resta entonces el efecto y el interés dramático al texto, convirtiéndolo en una anécdota,

134 Hernán Rodríguez C., “Introducción”, en *Los que se van*, Guayaquil, Ariel, s. f., p. 15.

porque lo que no saben los testigos, los lectores ya lo conocen. No asombra al lector que el cazador haya domesticado al buitre, como no nos asombra que los perros bailen en la pista de un circo. Lo sorprendente es esa fidelidad del buitre cuando actúa contra su propia naturaleza en dos sentidos: defendiendo al hombre muerto y atacando a los de su especie.

Lo que es misterio para los testigos, no lo es para el lector. El desenlace no se halla en esa ínfima y última escena de constatación. Por el contrario, el desenlace es que el guaraguao ha defendido el cadáver de su amo con su propia vida, es decir, en ese actuar contra natura. El final del texto podría haber sido la situación inicial de donde arrancase el misterio con el consecuente interés narrativo. En definitiva, para efectuar una intriga mayor, el cuento debería haber principiado en el extrañamiento de los testigos que observan un hecho inusual: un cadáver tirado entre la maleza que no ha sido comido por las aves rapaces, pues no es la amistad entre un hombre y un animal lo que genera la intriga, tampoco el asesinato, sino las consecuencias de esa fidelidad que conduce al gallinazo a morir por defender el cuerpo humano de la rapacidad de los buitres. Y como nadie tiene más amor que aquél que da la vida por otro, el guaraguao es un símbolo incondicional de fidelidad o servilismo.

El lenguaje se adecua al ambiente rural donde se supone que transcurre la acción, sin embargo, llama la atención que el estilo narrativo se vea estropeado con palabras en inglés, como *raids*, *loopings*, *ring*, de indudable asimilación norteamericana.

Todo el cuento es un paralelismo evidente. Ya hemos citado algunos, pero otros serían los siguientes: despojar del dinero y despojo de la carne, los hermanos Sánchez y los hermanos gallinazos que actúan de manera similar, la muerte parecida en ambos personajes de la actancia protagonista, el color del buitre y el de Chanco-rengo.

El motivo del drama es el robo, todo lo demás son consecuencias de esa fechoría y de la relación entre el animal humano y el rapaz. La

rapiña en ambos casos funciona en forma paralela: si el cazador muere a manos de sus hermanos, el ave muere también a manos de los miembros de su misma especie. El paralelismo entre las acciones parece indicar que humanos y animales siguen el mismo principio: lucha por la supervivencia. En él está presente la ley de la selva: el salvajismo.

## 2

Un triángulo amoroso entre Chombo, Juan y Chabela constituye la intriga del cuento titulado “Er sí, ella no”. El indicio del título marca ya la disyuntiva que se desarrollará en el relato, pues si en un principio Chombo, el personaje protagonista, ha decidido matar a Juan y Chabela, pronto se convencerá de que asesinar al hombre ha sido fácil, pero que no podrá acabar con la mujer debido a la fuerza envolvente y la atracción que ella ejerce.

Este breve comentario ya nos adelanta ciertos temas que serán iterativos en la cuentística de Gallegos: el libertinaje sexual (adulterio), la fuerza del deseo en la conducta de los hombres y la lujuria como motivo desencadenante de los desenlaces e impulso irracional de los actos. En este caso, el protagonista Chombo no puede prescindir del objeto de su pasión amorosa y respeta la vida de un ser que aparece como “objeto de placer.”

Principia el cuento con un monólogo de Chombo con el machete, motivo asociado que servirá para luchar contra el oponente y asesinarlo. Chombo baja por el río y dirige al machete las siguientes palabras: “Erej vos er fiel. Er limpio. Como er cariño que lei tenido. I con vos vo a cobrármelas... Amarraos quisiera cogerlos...” Esta personificación del machete está presente también en “El Malo” de Gil Gilbert. Lo oposición es clara: machete fiel, mujer infiel.

Mientras desciende arrastrado por la corriente del río, Chombo trama su venganza contra los amantes. Detiene la canoa, entra en el bosque y observa su casucha y el caballo de Juan detenido en el lugar. Ha prometido matarlos y huir del lugar.

Esta primera escena revela la intención de una venganza frente a una sospecha: Juan tiene relaciones sexuales con Chabela. Sin embargo, el narrador no explicita si en verdad se ha producido esa relación. Tampoco los ojos de Chombo nos advertirán de esa situación. La sospecha gira en torno a una inferencia, si el caballo de Juan está amarrado al palenque de la casa, es cierto que éste se acuesta con la mujer. La inferencia es temeraria porque elimina otras posibilidades. Es decir, que la venganza se teje alrededor de una sospecha que en los ojos del protagonista aparecerá como una evidencia.

Las escenas segunda y tercera narran la pelea entre Chombo y Juan. Chombo mata a Juan, monta en el caballo de éste y se interna en el monte. Hay algo extraño en la estructura de estas escenas. El centro de ellas, como hemos dicho, es el combate entre Juan y Chombo. La escena del combate sigue la secuencia siguiente: Chombo y Juan se topan en el monte. Juan monta caballo y Chombo está a pie. Chombo increpa a Juan, pero es el narrador quien nos informa del engaño: “l se encontraban. Lo inevitable tras el engaño de hacía meses”. Luego de los insultos, Juan desmonta y se enfrenta a Chombo con el machete. Pelean. En medio de esta riña se acaba la escena segunda.

La tercera escena se inicia con la onomatopeya “tac... tac... tac...”, que podría referirse al choque de los machetes, al corazón que galopa y a los cascos del caballo. “Resonaban rápidos sin herrar los cascos en la tierra blanda”, nos informa el narrador. Y luego nos declara: “Chombo había vencido. Se mareaba”. De esta manera descubrimos que Chombo ha triunfado. Finalmente aparece la secuencia del triunfo, es decir, cómo Chombo ha matado a Juan porque éste resbaló en una plasta de vaca. La tragedia se vuelve entonces comedia, pues el lector se imagina al luchador pisando la mierda mientras Chombo le clava el machete. Esta escena acaba como ha comenzado. Chombo monta en el caballo de Juan y nuevamente resuenan los cascos del caballo que pueden ser los del corazón: “Los cascos del caballo sonaban; sonaban no sabía si en la tierra, en el aire, en el monte o dentro de él. Tac... Tac... Tac...”



Por esta extraña construcción, al detener el tiempo y dar la victoria como consumada, el suspenso de la acción se pierde, y la tragedia se convierte en comedia, al imaginar el lector la forma tan absurda en la que Juan pierde el combate: pisar el excremento de una vaca.

En la cuarta escena, Chombo llega al río y se introduce en el agua. Mientras brucea en la corriente y se va sintiendo limpio, evoca la imagen de la mujer: “¡ la dulzura de esa boca le fue necesaria como el agua para la sed”. Vencido por la pasión, sin fuerzas para matar a Chabela, sale del río, entra en la casa, hace el amor a la mujer, confiesa que ha matado a Juan porque le robaba el sexo de ella. Finaliza el relato con un deseo de fuga. La acción gira entonces hacia una determinación: la venganza está justificada por las supuestas relaciones de Chabela con Juan. Tramada la venganza, Chombo cumple solamente la mitad de esa venganza en un duelo con Juan, pero es incapaz de acabar con el objeto de su pasión.

La infidelidad de Chabela, posible o real, es en este cuento la razón de la violencia. El motivo tiene efecto cuando está dirigido al oponente, pero se disipa cuando se proyecta hacia la mujer. Chombo es incapaz de matar a Chabela.

La lógica de las acciones es cronológica: engaño, venganza, muerte, transformación, reconciliación y fuga. El protagonista sufre entonces varios cambios que se implican con tal rapidez que no se puede observar la justificación de ellas. “Los debía matar. Sí; a él afuera, en la manga real, como hombre. A ella como a una perra. Adentro, en cualquier parte.”

### 3

“Era la mama” cuenta la macabra e irreal historia del abuso de la policía rural. Unos rurales persiguen a un negro. Los policías lo atrapan, pero éste desenchaja las mandíbulas de uno de ellos y muere. Los rurales matan al agresor y transportan el cadáver del negro y el del policía. Al regreso se hospedan en una casa. El cadáver del negro lo lanzan en un chiquero donde hozan los cerdos. La dueña trata bien a la policía,

los atiende con comida y bebida. A la noche, el capitán se acuesta con Petita, la hija de la dueña. Clarea, se levantan los gendarmes y parten. Dejan el cadáver del negro en el lodazal. Cuando las dos mujeres se acercan, resulta que el cadáver era Ranulfo, el hermano de Petita.

No extraña la violencia de la policía sino el raro comportamiento de esos gendarmes abusivos. Cargan dos cadáveres, ¿por qué? Después de un viaje hasta la casa con los dos cuerpos, abandonan el cuerpo del negro en el corral de los cerdos. ¿Por qué? Tanto trabajo para arrastrar el cuerpo, y finalmente lo olvidan en el chiquero. ¿Por qué? El relato, a pesar de su aparato dramático para escandalizar a los lectores pacatos, mueve a ingenuidad, porque se nota la falta de lógica en las acciones y muestra claramente que la sorpresa de las mujeres es algo construido, falsa, ilógica.

El cadáver del negro, que desea producir una anagnórisis, solamente establece que algo en el relato no funciona: con grandes penalidades han transportado el cuerpo de Ranulfo y luego lo dejan abandonado para que las mujeres lo reconozcan, para que los lectores observen la estupidez de unos rurales que olvidan el cuerpo del muerto que ha servido para indicar el abuso. Esta violencia se plasma en las dos acciones: el asesinato del negro y la fornicación del capitán con Petita. La familia que recibe el daño hospeda a los policías. Parece que en agradecimiento por el hospedaje los rurales abandonan el cadáver del pariente, retribución o absurdo pago por el albergue.

#### 4

“Cuando parió la zamba” ejemplariza la promiscuidad sexual o adulterio que lleva a sembrar las dudas sobre el verdadero responsable del embarazo de la zamba Lucha. En larga espera para saber el color del niño que señalará al padre, el problema de la intriga gira en torno a los posibles responsables del embarazo y en las ramificaciones en caso de que se descubra el engaño.

El texto comienza cuando la zamba Lucha constata que “estaba preñada”, y la consecuencia de este hecho, pues el amante Andrés

no ha vuelto a visitarla. “El negro Manuel –el marido– por su parte lo creía de él. Andrés dudaba.” Y la cuestión por resolverse en un misterio sin misterio se resume en la pregunta del amante: “¿Pero cuár la empreñó?” Ante la imposibilidad de que sea de ambos como burlonamente decía la gente, Andrés declara: “Si es mío sale amestizao... Si es dér, carbón entero... vamo a ver.” Planteada esta disyuntiva de la verdadera paternidad, el relato se desgrana por ese cauce de una comedia de enredo, pero un indicio nos hace sospechar de inmediato que debe haber alguien más y que se muestra en la segunda escena.

La zamba Lucha se topa en la pulpería con Jacinto, “un blanco venido a menos”. “Antes, en la ciudad, fue alguien. Ahora era vaquero en una hacienda cercana al pueblo. Ahora era er Colorao; sobrenombre traído por el pelo, de un rubio llameante.” Este Colorado, el amigo más cercano de Andrés, se encuentra por casualidad con la zamba en la tienda. Intercambian saludos, hacen sus compras, y el hombre advierte la preñez de la mujer. Al mirarla, el narrador omnisciente declara: “si el pasado estuviese escrito en la cara de la gente ¡cómo se correrían los dos!” Este comentario introducido en un encuentro casual ya nos señala que hay algo escondido en los dos personajes que no aparece y nos previene de la sorpresa que remata el relato. Algo parece que ocultan, actúan, distraen. Parte de ese fingimiento se desvela cuando ella pregunta a Jacinto por su amigo Andrés.

Acabada la actuación y la compra de manteca y arroz, abandonan la pulpería. La siguiente escena es una transición donde Gallegos Lara muestra sus dotes de avezado observador. Pinta el gusto y regusto del negro Manuel al imaginar a su hijo, los cuidados a la mujer embarazada, su abstinencia sexual para que ella no aborte.

El rezo del padrenuestro en la voz del esposo Manuel y su escapada en busca de la curandera marcan el momento del parto. Esa misma tarde, en la chingana donde Andrés bebe chicha con un amigo, nos enteramos de los pormenores del nacimiento que es la prueba de la paternidad por el color de la piel. Como si hubiera estado presente,

el amigo de Andrés cuenta que el niño no nació negro ni de color montubio sino blanco y rubio. “Como el único blanco e por aquí amigo e la zamba y catiro eje er colorado Jacinto dér tiene que ser el bendeció chico.” Lo que había sido anticipado con rapidez se corrobora.

La verdad sobre la paternidad del padre aparece y la conclusión también en boca de Andrés: “¡Eso tiene er ser perra!”. La forma de insultar a la mujer como prostituta por andar con tantos hombres, lo libera de culpa. Andrés abandona la cantina. Siente el olor de la lluvia que se avecina y se aleja.

La ambigüedad del final se puede entender como que el negro mata a la zamba o al niño, o como el coraje del negro Manuel que se descarga como la lluvia. El narrador dice: “Y de allá del monte vino un sonido. Un sonido de punta áspera rayando un vidrio. Largo de un solo aliento de cinco o diez minutos que de pronto avienta las orejas de un empujón en la poza del silencio. –La cigarra pide agua. Va a llover... ¡Y eso tiene er ser perra! ¡Eso tiene er ser perra!” La lluvia lava la culpa del asesinato, si lo hubo, del niño o de la madre.

En caso de que este final se interprete como una recriminación del marido en la forma de “ve lo que te pasa por ser una perra”, cosa posible ante las ilusiones del Manuel con el niño, entonces la lluvia vuelve a tener el carácter de limpieza del yerro, y el sonido de punta áspera rayando un vidrio en vez de referirse al machete podría significar el ruido del nublado y la ira del negro.

Sea cual fuere el final, el sentido es el mismo. Se trata de un caso de reconocimiento de causa debido a que la negra Zamba es promiscua. El color del cuerpo y el del pelo sirven como anagnórisis.

Situación: Embarazo de la Lucha.

Padres posibles: Manuel (marido negro). Andrés (amante mestizo).  
¿Otros?

Padre real: Jacinto (amigo de Andrés), blanco.

Reconocimiento: el pelo rubio del niño y la piel colorada. La anagnórisis en el cuento anterior se debía a que madre e hija descubren el cadáver de Ranulfo en el lodo, en este relato se produce igualmente el descubrimiento de la paternidad por el color del recién nacido.

A la mujer se la ve en el relato como un instrumento de deseo y satisfacción sexual. El hijo se rebaja al valor de prueba y también se rebaja a la mujer a la condición de un animal mediante comparaciones con animales: “Yo monto al anca...” El pelo “parecía escarbado de gallina.” “Eso tiene er ser perra”. El embarazo que afea a la mujer y las comparaciones de su aspecto físico con animales (yegua, gallina, perra) indican la poca importancia y valor que tiene la mujer para los tres hombres. Solamente Manuel es dulce y cariñoso, no por ella, sino por el hijo que está al llegar y del que se ilusiona.

Como el tiempo del relato se ajusta al del referente, suponemos que la duración conceptual es de unos siete meses desde que ella advierte su embarazo. En cambio el tiempo de la ficción es muy breve, tanto que se resume en cuatro momentos: advertencia del embarazo, encuentro con el blanco Jacinto, relación de Manuel con su esposa y las divagaciones sobre el aspecto del niño que contrastarán con el resultado, y parto.

El tema de las acciones no es que los hombres se aprovechan de las mujeres; por el contrario, cada varón lava como puede su responsabilidad para echar la culpa a la zamba: es una perra. Bajo esa premisa se construye el malestar, la prueba de Manuel y una religiosidad que consiste en repetir sin ton ni son oraciones en el momento crítico del alumbramiento. El único personaje adyuvante es la partera, ña Pancha. Ayuda a la zamba en el parto y luego intenta aclarar que el niño es como todos los recién nacidos: el “cristiano ej mismamente como er ratón y como er zorro, que nace pelao y colorao y más después güerve a la color natural...”

El desprecio por la maternidad, la paternidad irresponsable y la ligereza de las mujeres están muy presentes en el texto. Asimismo se advierte la hipocresía que se resume en lanzar la piedra y esconder la mano, es decir, en un accionar donde nadie tiene voluntad sobre los hechos, pues la vida corre en forma primitiva y nadie planifica los acontecimientos. El maltrato a la mujer, la violencia ejercida, es físico, moral y psicológico. Junto a los insultos y el desprecio, se destaca siempre el aspecto sexual de lo femenino.

## 5

El título “El tabacazo” utiliza un aumentativo de la palabra tabaco, y se refiere a un brebaje elaborado con tabaco, la receta que la vieja bruja entrega a Manuela.

El relato es una visión machista de las relaciones entre hombre y mujer, del desprecio que el hombre siente hacia ella y de los aspectos sensuales y sexuales que ejercen un atractivo irresistible sobre los personajes masculinos. El artificio del diálogo inicial, muy común en los relatos de Gallegos Lara, sirve de situación y contexto para el arranque de la fábula. En la chichería, un personaje no identificado lleva el rumor a Manuela: “¡Cen que Mateo ha regresado ar pueblo.”

La historia narrada es la siguiente: Hace años, en la hacienda que el abuelo de Manuela tenía en Taura, la muchacha tiene relaciones con Mateo. Queda embarazada y concibe una hija. Mateo se larga y abandona a ambas. Manuela deja la hacienda y trabaja para alimentar a su hija y salir adelante. Vende ropa y pone una chichería con su madre en un nuevo poblado. Un día llega al pueblo Mateo, tienen relaciones en dos ocasiones y una mañana la mujer enfrenta al amante y lo conmina para que se decida si va a regresar con ella o no. El hombre huye. Después de años y por otro rumor, Manuela se entera de que Mateo ha regresado de Guayaquil con una mujer blanca y se ha instalado en la casa de Bolívar Carrión. Manuela habla con su amiga Petita sobre el asunto. Ésta le aconseja que lo desprecie, momento en que Manuela cuenta su pasado en la hacienda de Taura.

La víspera del santo de Petita, Mateo y Manuela festejan con esta comadre. Mateo declara que piensa correr en la carrera de caballos en las fiestas de San Pedro. Manuela acude a una bruja y le pide dos brebajes: el uno para que Mateo vuelva con ella, el otro para hacerle daño. El tabacazo, una mezcla de aguardiente y picadura de tabaco que luego se cierne, sirve para quebrantar al novio infiel mediante la ingestión del brebaje. Cuando Manuela cuenta a su amiga Petita los pormenores de la visita a la bruja, llega la Chepa con la noticia de que Mateo se ha caído del caballo. Manuela acude al lugar del accidente. Con “exquisita dulzura” Manuela toma entre sus brazos la cabeza del herido y observa que le chorrea por los labios una baba de aguardiente. Mateo insulta y exige que venga en su auxilio la blanca, que a Manuela no la quiere. Ella abandona la cabeza del hombre en el piso y por primera vez llora.

La raíz de la intriga es la intromisión de una extraña en la relación amorosa. El motivo que genera la acción es la indecisión de Mateo y el deseo de andar con dos mujeres a la vez; ambas se oponen: blanca versus negra, citadina versus pueblerina, lo nuevo versus antiguo.

La indecisión de Mateo y su irresponsabilidad paterna se excusan por él mismo como un despecho. Un despecho por esa dependencia de la mujer porque “no puedo ser maricón. Apregúntenle ar cura ques maricón si es güena esa pendejada...” Esta misma excusa de no poder desprenderse del atractivo sexual de la mujer por ser varón aparece también en el cuento de Gil Gilbert, “La blanca de los ojos color de luna”, y en “El cholo que se castró” de Aguilera Malta), y en ellos también se alude al hecho de no ser homosexual. La fuerza de la naturaleza es tan grande, tan primitiva, que unos seres sin ninguna voluntad son víctimas de sus propios deseos y victimarios del daño infringido a la mujer.

Manuela llora por el rechazo al ser tratada como basura. Los términos dirigidos hacia ella por su supuesto amante y enamorado (Mateo) son tan duros que espantan. Le dice que es “un pedazo de puta” y que

vaya “a tirar con el perro que la engendró”. La respuesta de ella, en cambio, es dulce y serena: “Ella le apartó con su fina mano el pelo sudado de la frente. Con dulzura exquisita.” Manuela llora también porque es la causante de dar el bebedizo al hombre amado y dañarlo.

Por un recurso iterado en el estilo de Gallegos Lara, nos enteramos de los hechos decisivos por boca de los personajes. Así conoceremos la vida pasada de Manuela y cuándo conoció a Mateo a través de las conversaciones con la amiga Petita. Por boca de Manuela sabremos también los detalles de su visita a la vieja bruja.

La fábula es muy similar a “La blanca de los ojos color de luna” de Gil Gilbert. Pero en la de éste, el amor que regresa al pueblo es mujer, inalcanzable para el peón con el que ella había jugado siendo niños. Mientras en el cuento de Gallegos Lara es la mujer la que busca al hombre, en el de Gil Gilbert suceden los papeles a la inversa, es el hombre el que busca y siente el desprecio de la mujer. Aunque se ha trastocado la situación, las acciones, los hechos y las excusas son iguales en todo.

Cabe resaltar en este cuento la prolijidad en los detalles sexuales. Algunos de ellos son innecesarios y no añaden ninguna nueva perspectiva a la acción. Observemos algunos. Con el pretexto de ir a lavar la ropa al estero, Manuela encarga la chichería a la madre, se dirige a la orilla y se desviste, pero no se desviste. El narrador informa: “habiéndose desvestido sin miedo, cubierta como estaba de las miradas del pueblo por el barranco, entró al estero frío.” Y luego nos describe lo siguiente: “La bata se le pegó al cuerpo,” es decir, que no se desvistió. Pero el punto que merece destacarse es la morosidad para describir los detalles femeninos de Manuela metida en el agua del estero: “Era casi transparente (la bata). Se veían los gruesos botones de sus pechos levantar su vértice en la cima. Y la negrura de sus sobacos y su bajo vientre se llenaban de finas gotitas de aguas resplandecientes como chaquiras en terciopelo.” Y nuevamente cuando Manuela enfrenta a Mateo: “Y le metió la mano por el descote, abarcando con ella toda uno de sus pechos, elástico y grande, cuya punta estrujaba despacio.” En



el momento en que Manuela cuenta la receta del primer brebaje, nos dice: “Hay que lavarse todita la cosa y dasle di algún modo esa agua. Y también quemar tres pelos de la cabeza, tres del sobaco y tres di abajo... y er porvito u cenicitita esa se le hecha en chicha u en fresco...” Tal vez, el narrador es moroso en esas pinturas para escandalizar al lector, pero tal vez no lo logra.

Manuela es una buena mujer, víctima del hombre mujeriego. Cuando amonesta a Mateo si va a volver con ella, y en una de las pocas ocasiones en que los hijos son motivo de preocupación de la madre en los textos que analizamos, le suplica al amante que vuelva no sólo como ayuda económica sino principalmente para que la niña sienta el cariño del padre. Manuela no tiene dobleces, su única falla es haber dado a Mateo el bebedizo que daña. Pero a pesar de los insultos, es ella la que se arrepiente, llora y atiende al herido.

Mateo es victimario y víctima, aprovechado en las relaciones con mujeres antiguas y nuevas. No quiere perder lo que posee y se abraza a sus dos posesiones, sin ceder. Como toda elección implica alguna renuncia, Mateo no quiere renunciar ni a la negra ni a la blanca. Esta indecisión y ese miedo y falta de voluntad para aprender a renunciar desencadena el daño y lo sufre, siendo víctima también de su carencia de coraje. Esta falta de coraje en la vida es sin duda uno de los elementos alienantes que más conmueven: indecisión y poca firmeza de carácter.

## 6

La premonición y el diálogo entre compañeros de trabajo dan inicio al texto “Los madereros”. Éste es sin duda el relato más extenso de la colección, sin embargo, esta extensión no significa mayor intriga y acción sino morosidad en los diálogos que transmiten escasa información sobre la historia: una lenta persecución del hombre y la bestia, una batalla entre el tigre y Liberato.

Dos leñadores se encuentran cortando madera para una viuda. Un presentimiento de que algo malo puede ocurrir crea la expectativa en forma de disyuntiva: nos puede atacar el tigre, o la salvaje (mujer

promiscua y brava) puede llevarse a algún hombre. En “La salvaje”, que proporciona título y fábula al cuento último de este autor, una especie de mujer promiscua y fuerte, que se bate con los hombres y los aprovecha para su goce, se describe al personaje leyenda de este relato con mayor precisión.

Liberato y Caslo siguen conversando. Caslo cree haber visto la huella de un tigre. Si este animal pisa la marca de un hombre, es porque se lo va a llevar. También se presenta la superstición que indica que cuando la viuda del tamarindo grita, algo malo va a suceder. Liberato Franco declara que para su desgracia la viuda le ha gritado y el tigre le ha pisado la huella.

Los leñadores arrastran los troncos con bueyes y los bajan de la montaña. En el playón amontonan las alfajías para el transporte fluvial. A la noche se reúnen los madereros a descansar, y el tema obligado es el reclamo de la viuda del tamarindo, la salvaje que mata a los hombres después de gozarlos, y la huella del tigre observada en la arena. Cenan. A la noche, Liberato despierta a Caslo porque un vampiro le ha mordido en el pie. Liberato da de fumar al vampiro. Caslo asegura que si un vampiro fuma un cigarro empezado entonces sobreviene la desgracia. Liberato orina sobre el vampiro para apagar el cigarro.

Nuevamente los madereros vuelven a cortar leña al monte, están alegres porque al día siguiente navegarán hasta Guayaquil. A Liberato le nace la idea de quebrar el mal y atacarlo de frente. Arranca una rama, ata el cuchillo a ella y fabrica una especie de lanza. Con su arma se aleja de los leñadores y se interna en la selva para enfrentar a la viuda salvaje y al tigre.

El tigre se acerca a su presa. Liberato se ha escondido y aguarda. El tigre salta sobre el caballo, pero falla en su embestida. En un nuevo ataque del tigre, Liberato hinca la lanza en el tigre y lo mata. Cuando llega al pueblo y desciende del caballo, arroja al suelo el cadáver del animal: su trofeo. Hace alarde de su hazaña sentenciando que si el murciélago se fumó el pucho de su cigarro, el tigre se fumó el pucho

de su lanza. Con su broma, Liberato asegura que él no cree en brujerías, y la prueba es ese cuerpo de tigre frente a todos sus compañeros. Uno de los madereros, para dar fe de la hombría de Liberato, lo consagra con alabanza a su virilidad, declarando que este montubio es del tiempo pasado, de los de antes que no tenían miedo.

La estructura de la fábula es cronológica y lineal: un inicio donde se explica la superstición, presentación del adversario como motivo de la busca, el enfrentamiento y la pelea, un final feliz. Esta estructura de la historia es la misma que en la “La salvaje” tanto en el planteamiento, en la cronología de las escenas y en la resolución del conflicto. La falta de un problema profundo redundante en una escasa intriga. La cacería del tigre no genera un conflicto pues el miedo y la superstición aparecen a nivel superficial. El acto de matar al enemigo, el tigre, no produce situaciones de intriga ya que una vez decidido a enfrentarlo, Liberato lo encuentra casi de inmediato y lo mata sin despeinarse ni padecer un rasguño.

De esta manera, la tarea complicada, que la superstición hace parecer como enredo, resulta trivial. Para que el héroe crezca, el peligro que enfrenta debe ser grande. Pero si el tigre aparece como un gatito, entonces el acto heroico resulta una payasada y la heroicidad queda disminuida porque no hay sufrimiento. El héroe crece y se agranda ante una adversidad que produce daño al héroe. Liberato mata al tigre en una pelea que casi pasa desapercibida, no sufre y vuelve al pueblo como si regresara de un paseo vacacional. De igual forma no existen las peripecias de un encuentro que se vaticina fatal, por ello, el peso de la acción que morosamente se ha creado en los antecedentes de la busca resta intriga a la acción y, en vez de crear suspenso, causa a pesar de la belleza descriptiva.

El tema del cuento es la valentía del montubio ante la superstición, ante la adversidad. Pero esa adversidad es tan fingida que se difumina. Tal es así que en la confrontación entre el animal y Liberato, observamos con mayor precisión las reacciones del espantado caballo que las del montubio. La figura de Liberato no se engrandece con el

coro que, conformado por personajes anónimos, usa el narrador para cualificar al protagonista o antagonista, para reproducir emociones y generar la simpatía.

El paisaje y las descripciones de las tareas de desmonte tienen fuerza y avivan esa morosidad que hemos señalado. El narrador conoce muy bien las diferentes fases de la tala de árboles, el acarreo, la vida de los madereros y sus costumbres. El hombre rural, libre en el monte, no está exento del miedo a lo desconocido. Señalado como el mal, el peligro de las alimañas y de las supersticiones brinda un matiz muy costumbrista a los episodios que se desarrollan en pocos días y siguen el orden cronológico de una tarea: la de los madereros que talan el bosque para llevar las alfajías a Guayaquil. La oposición del conflicto se establece entre miedo y valentía. El protagonista es Liberato; el opositor, el tigre.

## 7

Como es costumbre en los relatos de Gallegos Lara, principia el texto "Al subir el aguaje" con un diálogo. Cuchucho y Manflor, frente a frente, solos en una balsa, sienten la creciente del agua que puede simbolizar el deseo que aumenta. Manflor ha llegado a la orilla para lavar la ropa, pero Cuchucho piensa que desea provocarlo. Ante la mirada de ella, el hombre le declara su amor. "Vos no eres hombre pa mí..." El aguijonazo del desprecio se le clava en el alma de Cuchucho.

Ante la risa de ella, Cuchucho recuerda la leyenda de la mujer y le espeta en la cara: "Voj eres tortillera", o sea, a ti te gustan las mujeres, eres lesbiana. Un gato salvaje salta en el techo de la balsa. Manflor toma un rabón, lo lanza contra el felino y lo clava como "a una mariposa con alfiler."

Frente a este acto de valor y nervio, Cuchucho intenta levantar la falda de la mujer, pero ésta se defiende. Manflor lo desafía a una pelea a machete y pone su condición: si ella gana, Cuchucho promete no molestarla; si ella pierde, se entrega al hombre. Viene el duelo, Manflor hace saltar el machete de la mano de Cuchucho y la mujer gana la pelea.

Mientras esperan que el aguaje descienda y se abran los caminos, Cuchucho cocina unos verdes y los brinda a Manflor. Ella se aleja. Sabiendo que ha perdido, él arregla las pocas cosas, decidido a partir para Guayaquil. Esta vez no hay castración. La herida causada en el corazón de Cuchucho por el desprecio de ella, por no poseerla y por haber perdido ante una “marimacho”, se compara con el surco formado en el lodo, “una herida llena de lodo –pus de la carne de la tierra– en cuyo fondo chorreaba un hilo de agua turbia...” El tema del deseo y su frustrada insatisfacción vuelve a repetirse, ahora en otras circunstancias.

En “La salvaje”, como veremos, aparece de nuevo el personaje femenino de la mujer brava. El personaje de la mujer que se enfrenta al hombre en pelea a machete se vuelve a repetir en el texto “El cholo que se castro”, de Aguilera Malta. En ese relato también hay un hombre que pelea con la mujer, pero arrepentido de su maldad, determina emascularse. En éste en cambio, el varón decide huir donde no lo conozcan, abandonar la tierra, escapar a Guayaquil.

Para que la mujer sea respetada, debe cambiar su condición femenina y convertirse en varón, en marimacho. El acoso sexual es tan manifiesto que solamente la transformación femenina puede liberarla del acoso. Esta violencia es física y a la vez psicológica porque su identidad, siempre amenazada, debe refugiarse en una entrega fácil para no complicarse o mutar a lo que no es: un ser violento que adquiere la fuerza varonil.

El motivo que desencadena la acción es el deseo por la mujer extraña, fuerte, templada, varonil, salvaje y decidida a no ser poseída ni servir de pasatiempo a un hombre. La víctima de una relación desigual es el eterno enamorado, Cuchucho. Manflor es un prototipo de una mujer que usa a los varones a su antojo, una leyenda que se desarrollará en el cuento siguiente: “La salvaje”.

## 8

Entre los montubios existe la creencia de que hay una mujer que se aprovecha de los hombres, los goza y luego los mantiene y asesina

cuando se cansa, tema que aparece también en “Los madereros”. El asunto recuerda la leyenda de “las Amazonas”, las mujeres que solamente tenían trato con los hombres que apresaban y luego asesinaban, igual que a los hijos concebidos de esa unión, no así a las hijas. En el texto “La salvaje”, Gallegos Lara retoma esta leyenda acerca de esta mujer que ya fue mencionada como un peligro de la selva en el cuento antes analizado.

El relato es la historia de la busca y encuentro con la salvaje. Viviña se obsesiona con conocerla. El motivo desencadenante de la busca es el deseo de conocer a una mujer diferente y extraña, prohibida. Lo que alienta el deseo es comprobar si existe en realidad tal “hembra”. Hay, nos dice el narrador, un “incitante sensual: la salvaje raptaba a los hombres. Se los llevaba al monte. A tenerlos de maridos.” Veremos que Viviña debe probar su valentía de igual forma como Liberato tiene que buscar al tigre y vencerlo.

Viviña siente la seducción sensual y a la vez la curiosidad de comprobar si la leyenda es cierta. Por esos dos motivos, y porque según se nos cuenta es bravo, porque al batirse con Toribio por un pañuelo de la Chaba le rompió las costillas, saldrá a buscar a la mujer. Desde entonces se creía muy valiente y lo demostraba yendo a la Huerta Maldita, donde estaba enterrado el negro con su mujer e hijos (personajes del cuento “Montaña adentro” de Gil Gilbert).

Como hemos indicado, Viviña busca a una mujer de la misma forma que Liberato parte en busca del tigre. También Viviña se topará con un tigre, obstáculo para alargar la intriga. Y así como Liberato se arma de una lanza que construye con la rama de un árbol, Viviña tiene fe ciega en su machete.

Los rumores que llegan de la salvaje avivan la imaginación del protagonista. El retrato que se hace de ella es: “¡Es güena caracho! Izque le relampaguean los ojos pior que ar tigre. ¡Tiene unos pechotes! Y es peladísima. Pero er cristiano varón que cae en su mano no vuelve

más nunca pa lo poblao. Y ej imposible seguirla er rastro: tiene los pies viraos ar revés...”

Un buen día Viviña se interna en el monte. Come de lo que caza y frutos silvestres. De día persigue a la mujer, de noche descansa. Sueña con ella, se excita y se masturba. Poco a poco empieza a sentir miedo al silencio, a la soledad y al tigre. Con éste se topa una noche. Pero el tigre apresa un mono y no ataca al cazador. Decide desde entonces pasar la noche en vela y hacer fuego para espantar al tigre.

A pesar de su buen deseo de permanecer en vigilia, se duerme. Al despertar, siente la presencia de la salvaje que lo atenaza, las caricias, los besos, el contacto. “Por los besos entraba en él el jugo de la montaña. Y todo, todo se le volvió confuso, turbio.” De lo único que tiene conciencia en ese momento es de la palabra: la salvaje. De este modo, el cuento se cierra y abre con igual frase, la que nomina a una mujer ardiente que se revuelca con quien quiere y vence a los hombres con los encantos de su cuerpo.

El móvil del relato es el deseo, su busca y satisfacción. Sigue linealmente la cronología de los hechos que hemos mencionado con dos catálisis en que se explica por qué Viviña desea a la salvaje y por qué se cree un valiente. Quizá toda la leyenda no sea sino un tributo a la madre tierra, a la mujer como la atracción que el hombre siente por el cuerpo de la tierra de donde nacen los frutos.

## **Conclusiones**

La reiteración de la misma mujer como deseo que atrae y ciega al hombre y lo empuja a una busca, y de la madre tierra como símbolo de atracción y fertilidad, es algo muy presente en los diferentes relatos. Los varones son monotemáticos, solamente se mueven por impulsos primarios: robo, sexo, venganza, vencer el miedo provocado por el animal o por la mujer extraña. No hay familia. Los niños, en las pocas menciones, sirven de prueba para indicar la paternidad en una sociedad primitiva y promiscua, o son parte de un decorado.

Hay en los personajes dos relaciones predominantes: la relación varón versus mujer, y la relación hombre versus bestia. En la primera, el deseo sexual es el motivo único de los movimientos. En la segunda, el animal es oponente y sirve para demostrar la fuerza y virilidad de los montubios. El triunfo consiste en obtener dos trofeos: mujeres y animales. Detrás hay un miedo hacia ambas entidades: lo oculto en la mujer y en el animal salvaje. Estos miedos se refuerzan con la superstición.

No se podrá negar la importancia del deseo como fuerza instintiva, sin embargo, la naturaleza es idílica, nunca actúa contra los personajes. A veces la naturaleza estorba el trabajo, o estorba el aguaje, pero no es una naturaleza indómita que se traga a los personajes (*La vorágine*). Cuando los hombres impiden la satisfacción de un deseo, se los elimina.

La mujer se defiende del acoso sexual mediante transformación o mediante algún ardid o engaño. Casi siempre la mujer es víctima del hombre. En los casos en que ella protagoniza los hechos de la fábula, ella se ha transformado y ha perdido su identidad femenina, es la mujer extraña (ninfómana), un ser legendario y “marimacho”, con más fuerzas que el hombre, y que pudiera prestar un sentido alegórico acerca de la madre tierra, del indomable bosque, de la selva y el mar.

La impunidad se repite constantemente. En lugares sin ley y casi sin conciencia, los ajustes de cuentas se dan en forma violenta, entre peleas y venganzas. La vida impredecible es uno de los factores esenciales de la existencia sin sentido. El conocimiento presenta tres matices: la superstición, el rumor y el oficio. Los hechos llegan por la vía del chisme que poco a poco se acrecienta hasta convertirse en una verdad. La evidencia casi siempre confirma el rumor, aunque a veces produce equívocos como en el caso del enredo “Cuando parió la zamba”. El narrador conoce las faenas del campo y las costumbres. En ellas casi no hay fiestas, solamente trabajo, deseo, violencia, trago y comida.



La monotonía originada por el tratamiento de los mismos temas, iguales o muy parecidas historias, iguales motivos asociados (adulterios y venganzas), e iguales recursos, hace poco digeribles las narraciones que se enmarañan en la mente como una sola historia de anécdotas. Las acciones de tomar a la hembra, gozarla, asediarla, poseerla y aborrecerla, son continuas, en ellas se evidencia el deseo del narrador por intentar escandalizar a lectores pacatos. Como los personajes son seres de un alma muy superficial, entonces los motivos carecen de una hondura humana más allá del placer y displacer, motivos siempre reiterados en los textos.

En el cuadro abajo, se muestran los elementos esenciales de los ocho cuentos analizados.

<b>Título</b>	<b>Tema</b>	<b>Motivo</b>	<b>Acción</b>	<b>Personajes</b>	<b>Conflicto</b>	<b>Ambiente</b>
El guaraguao	Amo-siervo	Robo Crimen Fidelidad	Asesinato Protección	Chancho R. Alfonso Los Sánchez	Bondad animal Maldad humana	Rural
Er sí, ella no	Venganza selectiva	Infidelidad Celos	Asesinato Sexo Adulterio	Juan Chombo Chabela		Rural
Era la mama	Impunidad	Abuso de los rurales Muerte Sexo	Asesinato Ayuda Abuso Sexo	Negro Rurales Petita Madre	Abuso - Hospitalidad	Rural
Cuando parió la zamba	La duda sobre la paternidad	Promiscuidad Secreto Revelación	Machismo Libertinaje Adulterio	Andrés Lucha Manuel Jacinto	Duda - certeza	Rural
El tabacazo	La fidelidad femenina	Venganza Infidelidad Bigamia	Deseo Sexo Brujería	Mateo Manuela La blanca	Fiel - infiel	Rural
Los madereros	La valentía del montubio	Obsesión Curiosidad	Búsqueda Hallazgo Muerte	Liberato El tigre	Hombre - bestia	Montaña
Al subir el aguaje	La mujer brava	Deseo Rechazo Confrontación	Pelea Deseo Huida	Cuchucho Manflor	Masculino - femenino	Costa
La salvaje	La búsqueda de una leyenda	Misterio Obsesión Deseo	Fijación Búsqueda Encuentro Sexo	Viviña La salvaje El tigre	Búsqueda - hallazgo	Costa

## Los relatos de Enrique Gil Gilbert

El guayaquileño Enrique Gil Gilbert<sup>135</sup> participa en el libro con un número igual de relatos. Los ocho cuentos rozan siempre dos temas arraigados en las obsesiones narrativas de este autor: la infancia y el mal considerado en su aspecto de fuerza realizante que actúa en el destino de los personajes. Los cuentos de Enrique Gil Gilbert son “El malo”, “Por guardar el secreto”, “La blanca de los ojos color de luna”, “Lo que son las cosas”, “Juan der diablo”, “Montaña adentro”, “Tren” y “Mardecido llanto”.

### 1

En “El malo”, la historia trágica que se nos cuenta es la de un niño, Leopoldo, que se queda en casa para cocinar y cuidar a su hermanito mientras sus padres están en el trabajo. Para distraerlo, Leopoldo brinca y hace monerías. El machete cae y mata al pequeño, pero será tachado por los vecinos como obra del diablo, el pequeño Leopoldo.

Aunque la historia se enmarca dentro de una situación cotidiana trágica, el autor, a través de ella, va a presentar el problema del mal como parte de esa correalidad. El adjetivo sustantivado que sirve de título al cuento, “El malo”, está indicando ya la reificación del mal, o sea, que existe una correalidad que es mala. La tesis que se nos presenta, entonces, es la de que existe algo maligno en los personajes. Aunque el daño es culpa del azar y las circunstancias, es el medio hostil el encargado de estigmatizar al protagonista. Con ello estamos indicando dos inquietudes de la narración: ¿qué es el mal? y ¿cuál es su origen? Esto es lo que se desprende del relato que se examina.

La acción se inicia con una nana que Leopoldo canta a su hermanito para que se duerma. Esta acción demuestra en sí misma la bondad de Leopoldo que desea dormir tiernamente a su hermano. Esta ilusión de bondad se interrumpe enseguida por la voz del coro: “-¡Er moro!”.

135 Usamos para las citas textuales igual edición, y vale lo que hemos indicado en notas semejantes, números 128 y 129.

Leopoldo no puede ser bueno porque es moro. Moro en el sentido de no haber recibido el bautismo, de no poseer la gracia de Dios, de estar en pecado original. El elemento cristiano, mezclado con la superstición popular, señala a Leopoldo como cosa mala, reificación de la maldad en una persona que es mala porque no ha recibido las aguas del bautismo que lavarían la mancha del pecado original según la tradición cristiana. La acción de adormecer al niño se interrumpe con un retroceso que realiza el narrador para darnos más detalles sobre la posible maldad de Leopoldo: anda sucio y andrajoso, es travieso y malcriado, pillito.

Leopoldo repasa sus responsabilidades del día y avizora que será castigado por sus padres. Entonces toma con más ahínco su trabajo de adormecer al hermano que no cesa de llorar y le impide realizar sus tareas. Primeramente con buenos modales, después con violencia, Leopoldo intenta adormilar a su hermano para poder cocinar. Las figuras del padre y de la madre están presentes como carencia y proyección del castigo. “Si él hubiera tenido senos como su mamá...”, “¡él sería cuando grande como su papá...”. En cierta forma Leopoldo advierte ser diferente, no es el padre ni la madre, es lo otro, es la reificación del mal. Y la Chepa se lo recuerda: “Si es malo -malo -malo -como er mesmo malo!”. Esta personificación del mal en Leopoldo es la del diablo, el mismo malo.

Por los saltos y gestos de Leopoldo, el niño se calla y ríe. El coro interviene nuevamente para indicar la superstición popular y el hecho de personificar el mal: “No te juntes con ése qués malo.”

El machete cae. Leopoldo justifica ese acto inexplicable, obra del azar, personificándolo también en la figura del diablo. Leopoldo siente que el diablo está obrando contra él. Leopoldo huye, reafirmando su culpa. La inocencia no es creída por el coro de participantes, pues todos señalan a “el malo”, como fraticida.

Leopoldo informa el hecho a sus padres. Regresan a la casa y constatan la muerte del pequeño. Si el mal engendra el mal, Leopoldo

debe ser el autor de la muerte de su hermano. Pero Leopoldo es malo porque es hijo del diablo: “–Tu taita ej er diablo, no don Juan.” Es decir, las acciones malas nacen y se reproducen por la personificación de la maldad en las personas, porque el padre de Leopoldo no es Juan, sino el demonio. La transformación al mal absoluto se produce cuando Leopoldo es identificado como el mismo diablo: “Er diablo eres vos”. Origen del mal en el mundo es la existencia de personas malas, y estos individuos se identifican con el diablo, padre de todos los malos del mundo.

El padre pretende explicar la acción por haber dejado el machete entre las cañas, pero la superstición popular no cree en el azar. El mal es fruto de personas malvadas. Y Leopoldo, que ha creído que sería golpeado por sus padres, recibe el abrazo de su madre, justificando con su amor la posible bondad del hijo. Mientras Leopoldo es recibido por sus padres como es: un niño de ocho años que no puede distinguir con claridad entre bien y mal; la gente señala y ratifica la maldad de Leopoldo: “Es malo, malo Leopoldo”. De esta manera parecen coincidir las dos preguntas enunciadas. La naturaleza del mal reside en el hecho de existir personas diabólicas que causan el mal en el mundo. Estos sujetos son hijos del demonio.

La estructura del cuento, por oposiciones binarias, y la disposición de los elementos dramáticos generan el interés y el movimiento de la acción. Veamos cómo el autor dispone y estructura esos elementos que producen el impacto del texto.

El esquema básico que dirige la acción es el siguiente:

**Medio solidario** > versus < **Medio adverso**  
Padres Vecinos, azar,  
no bautismo, machete.

**Víctimas:** el pequeño llorón y Leopoldo

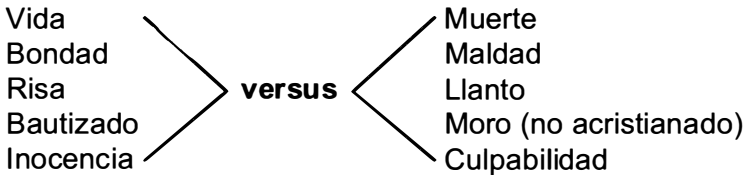
Para el pobre niño todo el entorno donde se desenvuelve actúa contra él. En forma gradual se observa que el medio es hostil a la bondad

(inocencia) de Leopoldo. Estos elementos gradualmente estructurados van creando el progreso del interés.

Leopoldo es malo porque es “moro”, y el coro lo señala así por ser travieso, descuidado y desaliñado, porque le ha gritado la lechuza y su presencia no causa alegría sino llanto. Su hermanito también actúa contra él llorando, sin querer dormirse. Es más, hasta el trágico desenlace, sus padres también han estado contra Leopoldo. Pero no solamente las personas se enfrentan al niño, sino que el machete, medio inanimado, trabaja contra el muchachito. La inocencia propia del niño Leopoldo se ve obstaculizada por la hostilidad del medio. De tal suerte que la degradación del antihéroe (Leopoldo) asciende hasta la transformación total de agresor: de ser malo (ante los ojos de los demás), a ser el mismo diablo.

La inocencia de Leopoldo es gritada así: “¡Yo no jui! ¡Yo no jui! ¡Si yo no sé!”. Y será reconocida por sus padres en el abrazo cariñoso, final, de la madre. Leopoldo es víctima del contagio social del pueblo (coro) y del azar que lo va destruyendo.

Elementos binarios menores se encargan de producir el efecto global y caracterizar la unidad dramática del discurso. Estos elementos por oposición serían:



Leopoldo es inocente de todo lo que se le acusa, pues no es su culpa si no ha sido bautizado de pequeño, tampoco es culpable de su temperamento travieso e inquieto, ni que el machete se caiga y mate a su hermano. Pero todos estos ingredientes funcionan para que la sociedad, teniendo que operar bajo una causalidad popular, lo tache de malo por naturaleza.

Los recursos estilísticos son muy simples. El lenguaje popular es utilizado tanto en los pasajes narrativos como en el diálogo. La voz narrativa se sitúa en el habla del pueblo de la costa para lograr el efecto de verosimilitud entre lo que se cuenta y la forma como se nos cuenta.

Este lenguaje cortado y coloquial evita en lo posible los comentarios del narrador. Los juicios de valor se colocan en el acto comunicativo del diálogo. Esta economía del relato se dirige a producir impresiones para modelar la acción. Así, en el momento en que Leopoldo huye en busca de sus padres, el narrador solamente anota: "I bajó. No bajó..." "I corría." "Lo vio pasar todo el mundo." "I se quitaban." ¡"Pero él no los veía!" Las proposiciones dobles y contrarias son un recurso que aparece en casi todos los cuentos, como un hacer que no se hace, un caminar que no se camina.

El ritmo de la acción, rápido y escueto, se acomoda al ritmo cortado de las palabras: impresiones, destellos, uso preferente del pretérito indefinido para apuntar acciones: Llegó, avanzó, vio, lloró. La puntuación favorece también ese ritmo progresivo de la acción. Las oraciones son cortas, las frases están esbozadas, los puntos suspensivos evitan el comentario y ofrecen sugerencias al lector.

Leopoldo es el protagonista, convertido en antihéroe por el azar y el medio adverso. Su inocencia de niño de ocho años está manchada por la culpabilidad de no haberse bautizado a tiempo y por ser bastante travieso ("vivo"). El estigma que encarna se debe al pueblo, y se verá favorecido por el azar que se reifica en la figura del machete, pues la muerte del hermano confirmará, ante los ojos de los lugareños, la maldad de Leopoldo. Aunque grita su inocencia, nadie lo escucha, salvo sus padres que aceptan esa bondad natural del hijo.

Frente a Leopoldo se halla el pequeño mundo del pueblo: la familia de la Chepa, de Meche, de Victoria, de Carmen, y también sus padres que no comprenden cómo su hijo es tan travieso. Pero mientras ante los ojos de los moradores, Leopoldo se ha convertido ya en el mismo

diablo, sus padres sufren una transformación contraria: aceptación del hijo como lo que es: un niño con sus travesuras e irresponsabilidades propias de su edad. Si bien ante las miradas de los extraños Leopoldo es el diablo, ante sus padres, ganados por el dolor, es el hijo rescatado, la inocencia devuelta por la tragedia. El machete es un objeto antropomorfizado, actúa por casualidad, pero sonríe como si fuese consciente de su labor maligna contra el pobre Leopoldo.

El mal representado no obtiene un provecho de la acción maligna. El mal que el narrador nos presenta es el de la infancia perdida, sin posible recuperación. La vida libre de la infancia está constreñida por las obligaciones que sus padres dan a Leopoldo. Cuando el niño ejerce su libertad y su derecho a ser libre, se lo reprime. Al iniciar su vida de libertad en el pueblo, en el momento de la travesura y de la pillería, estas acciones infantiles son sancionadas por el pueblo como maldades. La falta de convenciones, propias de la vida libre, se opone al convencionalismo popular. Si el niño renuncia a la libertad de una vida sin trabas, entonces sería aceptado. La sociedad está ordenada de tal manera que cualquier trasgresión que altere su supervivencia será considerada como dañina para el grupo y, por tanto, calificada como maldad.

Los impulsos primarios de la infancia se reprimen. El niño es obligado a cuidar del hermano, cocinar, llevar la comida a sus padres, todas ellas responsabilidades que rompen el esquema de la conciencia infantil y apuntan hacia el trabajo de los niños, lacra social. Cuando Leopoldo es requerido por una de las vecinas para buscar una de las gallinas, el niño no obedece, pues desea jugar y reír, saltar y desprenderse de la pesada carga de la obligación. Es precisamente en el desempeño de una obligación cuando el accidente se convierte en fatalidad. Hay que anotar que el accidente no ocurre en el ejercicio serio de la obligación de cuidar del hermano, sino cuando esa actividad adquiere la forma de juego. Leopoldo empieza a reír y saltar en la casa para entretener a su hermano, la obligación se convierte en algo lúdico, y la fatalidad va a romper el equilibrio de esa actividad divertida.

Las acciones de Leopoldo no pueden ser calculadas, razonadas y exactas, el primitivismo infantil lo arrastra hacia el desorden, la actividad sin finalidad, la travesura, que son manifestaciones de la libertad deseada y perdida por el trabajo. Leopoldo no pacta con el mal, sino con la libertad. Pactar con la libertad significa rescatar su niñez perdida. La rebelión de Leopoldo se manifiesta en combatir la voluntad impuesta y el orden razonable de los adultos. El niño no entiende el mal, es impuesto como camisa de fuerza para nominar al pequeño por las apariencias.

El mal de Leopoldo no consiste en una ruptura del orden natural, es la rebelión del niño por conquistar su infancia. Por ello, Leopoldo no se condena pues tiene la recompensa del amor materno, mientras los vecinos lo condenan. El mal fundamenta es el ser de la muerte. Para la conciencia popular supersticiosa, el mal se dirige hacia la muerte y el desorden; pero también esa muerte y esa víctima obran para que renazca el amor familiar. Amor que rescata la vida infantil y afectiva de Leopoldo, ante la muerte accidental del hermano, y así los padres lo abrazan y comprenden.

Lo maligno no reside en Leopoldo sino en el azar y en el desafío a la sociedad. Por esto, para Leopoldo el ámbito es hostil en todo, y cuando parece que el niño ha expiado el mal con la culpa de la muerte del hermano, se vislumbra la sonrisa de la felicidad, que no es de los pobladores, sino del machete, que ha cumplido su encargo: devolverlo a sus padres en la niñez, pero al coste de la muerte del hermano, y también ha conseguido que se confirme ante los pobladores que el niño es malo. Frente al pueblo, Leopoldo es “el malo”; ante sus padres ha recobrado la infancia, es el hijo. Un excelente cuento.

## 2

Otra historia que bordea también el problema del mal es “Por guardar el secreto”. Manuel Briones, para salvar la honra materna, mata a su padre. Aquí también, como en “El malo”, el mal opera como ordenador: para salvar la honra de la madre, se comete un asesinato, resultando que el asesinado (Pablo Briones) es el padre del asesino.



Con el título “Por guardar el secreto”, tres personajes con lazos de consanguinidad (padre, madre e hijo) participan en una tragedia porque los progenitores guardan el secreto de “un desliz de su juventud”. Esta primera frase de la narración prepara el drama e inicia la intriga al abrir unas posibilidades que de inmediato son aclaradas por el narrador en tres aspectos: cuál es el desliz, cuáles sus consecuencias y qué castigo provoca ese error. La labilidad humana, esa tensión entre ceder y no ceder en una acción que tiene consecuencias morales, y que es atributo para que los actos posean libertad y su correspondiente responsabilidad, se matiza por el narrador y resta importancia a una acción a través de un juicio de valor (del narrador) y de un comentario realizado por uno de los personajes.

Frente al desliz o acción deshonesto nace inmediatamente la excusa para restar importancia al acto y evitar la culpa. La aventura no tiene mayor importancia porque “quienquiera que sea la tiene más que sea una vez”, nos adelanta el narrador. Lo que se insinúa es que una aventura pierde su fuerza moral porque es algo habitual, algo que cualquier persona comete.

El deber ser kantiano pierde su exigencia moral porque es algo común, o sea, un error, que pertenece a la costumbre, carece del imperativo categórico porque es una rutina. La información suministrada después revela a través del olvido que ese desliz involucra a una mujer, “ella”. El rumor inmediato, recurso reiterado por este escritor, será una de las constantes como iremos viendo en todos los cuentos. El rumor siembra la duda: “le habían dicho que tenía un hijo... suponía que era de él... ¡pero quién sabe!”

Esta observación nos induce a pensar que si un error es cometido por muchos no es grave, y vuelve a matizarse en su aspecto de restar importancia a través del olvido y del traslado de la culpa a la mujer. Las palabras del personaje Pablo Briones, “¡Si la vaca fuera honrada!”, es una traslación de la culpa de un personaje a otro, pues si la vaca fuera honrada no tendría terneros. Y vuelve a redundarse en el olvido, acción con la que se cierra esa primera escena. El macho es toro, la

mujer es vaca. Los hombres son atraídos por las hembras, de igual manera que los toros van a la vaca.

Por medio de frases cortadas, con un estilo directo y el uso del estilo indirecto libre, el narrador nos ha sugerido que dos jóvenes tuvieron su aventura, que el hecho carecía de importancia, que tal vez la muchacha quedó embarazada, que el acto se olvidó. Sin embargo, queda un cabo suelto: ¿hubo un hijo como consecuencia de esa unión? Se ha insinuado a través del rumor; pero si así fue, ha quedado en el olvido.

La segunda escena se abre con la llegada de un nuevo peón. Pablo Briones recibe a Manuel Briones en su hacienda. Esta coincidencia en los apellidos siembra la duda en la mente del patrón y en la del empleado. Las dudas servirán como elementos anticipadores para designar que esa coincidencia en los apellidos pudiera deberse a que es el padre del muchacho. “¡Si fuera... pero no es posible...! ¡Qué va a ser! Pero... pero... ¡bah!, son majaderías.” Para buscarle acomodo, se le pregunta a Manuel Briones si tiene familia. “Nada más que mi vieja, patrón.” Se les asigna una casita. La coincidencia en los apellidos y la madre acompañante evocan hechos que Pablo Briones había olvidado. Y de nuevo se reitera el desliz del pasado restando importancia a un hecho que es costumbre en la mirada de un narrador que usa el indirecto libre para llevarnos al adentro de Pablo Briones: “¡La Zoila! Aquella muchacha de catorce años con quien había tenido relaciones. ¿Pero qué importancia podía tener? Si era algo que se hacía sin que a nadie le llamara la atención. I se olvidó. No pensó más en ello.”

Varios detalles de estas dos primeras escenas requieren nuestra atención. El primero es ese olvido sin olvidar por completo de Pablo Briones. El segundo es la forma en que una coincidencia en los apellidos hace que brote de inmediato aquello olvidado. No se observa nada en la identificación de facciones de él (Pablo) o ella (Zoila) en el rostro de Manuel, sino que el recuerdo se promueve por la casualidad de que ambos poseen un apellido en común. Esta consideración nos produce una terrible sospecha que resta credibilidad al relato: si Manuel

Briones es el hijo de Pablo Briones y nunca fue reconocido, pues Pablo nunca supo de ello, ¿cómo así lleva el apellido del padre y no el de la madre? Admitamos que la madre le colocó el apellido paterno sin consentimiento del padre, entonces ¿por qué el muchacho nunca preguntó sobre el origen de ese apellido? ¿No es extraño que si Manuel cargaba un apellido que no correspondía al de la madre, interrogase a ella por esta irregularidad?

La tercera escena se la puede considerar como el nacimiento de las dudas en Manuel Briones. Éstas nacen del rumor y sembrarán el odio en el corazón del peón. Por rumores, se entera de que Pablo Briones, “ese desgraciado, se entendía con su mama.” “Todo el mundo lo decía. Con razón cuando él pasaba, tenían un gesto.”

Pablo Briones es víctima de Zoila, que ha guardado el secreto. Manuel Briones es el ejecutante del parricidio y víctima porque la madre no le ha contado el suceso de la concepción. El motivo desencadenante, guardar un secreto, se desvanece porque no es creíble que si ella deseaba guardar el secreto de la paternidad de su hijo Manuel, le haya colocado el apellido que revela esa paternidad y ambos vayan a vivir a la misma hacienda donde tuvo sus amoríos con el hacendero. A no ser que ella también fuera Briones, algo extraño.

La anagnórisis final, cuando Zoila declara que Manuel Briones es hijo de Pablo Briones, carece de la fuerza narrativa porque es algo demasiado previsto. Cuanto más previsible es una información hay más pérdida de interés, por ello, el relato además de desviar la atención con una anagnórisis demasiado anticipada resulta inverosímil por los cuestionamientos que antes hemos realizado.

### 3

Así como la llegada de Manuel Briones y su madre es la que propicia la tragedia en el relato anterior, en este tercero, titulado “La blanca de los ojos color de luna”, es también el arribo de la mujer blanca a la hacienda lo que promueve el fatal acontecimiento. El mismo inicio, pero con diferente peripecia.

La escena primera desarrolla la expectativa ante esa llegada que se avecina. Las voces anónimas del pueblo actúan como un coro del teatro griego, voces que resuenan para comentar los acontecimientos, resaltar ciertos hechos, anticipar situaciones. Este recurso del coro para dar menos participación al narrador es muy propio del estilo de Gil Gilbert, pero también es utilizado por los otros coautores del libro. Los recuerdos sobre la belleza de la niña se evocan con comparaciones y metáforas que suenan extrañas en boca de los peones a pesar de mantener el dejo coloquial de los hablantes: “Er pelito amarillito, así como las naranjas maduras... I los ojos der color de las noches de luna... I así como las noches de luna, medio que alumbran, medio que no alumbran.”

Junto con la evocación nostálgica que explica el título, aparece la voz del protagonista, Rodolfo, que emerge como pensamiento, que rememora pasajes de la infancia con la blanquita: “¿La blanquita se acordaría de él? Cuando iban a coger nidos allá en las arboledas i a veces con el papá de ella, hasta los bosques de maderas. I siempre era él quien subía –porque era ágil como un mono– hasta la copa de los árboles... ¡Sólo porque la niñita lo quería!” Adviértase que en el pensamiento no existe la ortografía coloquial, señalando una ruptura entre lenguaje de la mente y el articulado.

En la segunda escena asistimos a la llegada de la mujer blanca, Lolita. Este recibimiento se muestra como un contraste entre belleza y fealdad, entre blancura entendida como limpieza frente a suciedad, como que lo blanco es vida, y lo negro y oscuro, la muerte. Lolita interroga a la criada Chepa, pregunta por los hijos. En ese instante de saludos e intercambio de información, se hace hincapié en varios contrastes que son indicios de una situación extraña y antagónica: frescura y juventud frente a vejez, muerte versus vida.

Cuando la anciana criada anuncia que su hijo Roberto ha muerto, la reiteración de la muerte en la frase “ya moriremos todos” se observa como una profecía que anticipa la tragedia. El mismo narrador la recalca: “En los ojos color de luna, la profecía de la vieja fue como

una nube.” El presentimiento se abate y vuelve a resonar un desenlace pronosticado por Rodolfo: “¡Eso será pa un blanco desos!” La seducción de la blanca en Rodolfo es irresistible, pero también comprende que esa mujer no es para él, pues la mira pero con una sombra en su mirada. El deseo y la insatisfacción, porque es algo inalcanzable, aparecen de nuevo como una de las constantes de este conjunto de relatos.

Empieza a caer la noche. El hogar se mueve alrededor de las faenas caseras, el coro indica las acciones ejecutadas. Como es la hora de los cuentos y los recuerdos, Lolita insiste en saber cómo murió Roberto, hermano de Rodolfo. La Chepa cuenta que ese muchacho estaba maldito por insultar a su abuela, pues esa misma noche vino a gritarle un bujío. La muerte precoz de Roberto se explica a través de supersticiones, la intervención del mal acarrea la muerte, como en el caso del niño Leopoldo en “El malo”. Roberto, el hermano fallecido, tenía mal alma porque la había vendido al demonio. Las culebras –símbolo del mal– no le picaban en el monte, pues “las culebras son er diablo” y tenía pacto con él. Un día, el muchacho mata a una paloma –símbolo del bien– le pica una culebra y el niño Roberto muere. El alma de Roberto pena en el mismo lugar donde trabajaba. La Chepa sostiene que Rodolfo también está maldito porque ve el alma en pena de su hermano.

Una gran elipsis temporal de dos años de duración nos presenta el cambio en la situación de la blanca. Lolita se ha casado, ya es madre de un niño. Don Raúl, el padre, prohíbe que Rodolfo cargue al pequeño. Por el narrador sabemos que Rodolfo toma al niño con afectos contrapuestos, unas veces con dulzura, y otras con deseo de estrangularlo, una forma de presentar que el pequeño podría haber sido hijo de Rodolfo si hubiera podido casarse con la blanca, sueño imposible por las diferencias sociales.

Rodolfo ronda la casa de los blancos para ver a su amiga infantil y actual amor imposible. Una noche es descubierto dentro de la casa de los amos. Raúl, marido de la blanca Lolita, lo atrapa, pero Rodolfo

toma un cuchillo y se ciega, como un Edipo. El cegado Rodolfo exclama, “me saqué los ojos pa no verla más.”

Así como el cholo se castra para no seguir violando mujeres (“El cholo que se castró”), Rodolfo se ciega para no ver a la mujer que desea.

#### 4

Si en algún cuento se observa y evidencia la participación de la comparsa como coro, es en la narración “Lo que son las cosas”, el mejor trazado por Gil Gilbert, sin peripecias ilógicas y de una gran maestría técnica para desarrollar a través de voces externas un doble dolor: el de la madre ante el hijo y el de la mujer ante la rival.

En el largo periplo de doña Gume, desde su casa hasta la de la amante de su marido, donde agoniza su hijo Fato o Fatillo, las voces con los comentarios que su paso levanta no descansan. Son las voces del pueblo las que persiguen a la mujer como una larga cadena de afectos y desafectos, de piedad y asombro, de pena y compasión. La vergüenza de la mujer, su rencor y su miedo, se dibujan en un tránsito de dolor y pavor para advertir algo que ya sabe. “La Gume pasó calles. En las calles subió i bajó tropezando con las paredes, resbalando sobre las cáscaras, ensuciándose con el lodo de la tierra i el agua de los aseos. Pasó sin mirar dónde tenía puestos los ojos.”

Este tránsito largo, lento y presuroso, “como queriendo llegar i como queriendo no llegar”, recuerda el tránsito del hombre por la vida, la caminata del héroe que atraviesa por unas pruebas que lo purifican, la ascesis del protagonista por mejorar. Recuerda su caminata hasta la casa que no quiere visitar como un vía crucis de su propio dolor interior. Por un juego extraño de la casualidad un niño, el hijo, irá a morir en la cama de la amante de su padre.

El vecino Manuel avisa a doña Gume de la fatalidad (concepto romántico que está muy presente en esta narrativa): su hijo Fatillo está herido; el bandido Eustaquio lo ha atacado. Pero si el hecho en sí de ese dolor provocado por el estado del hijo induce a compartir

la pena, se ha de sumar otra pena, la vergüenza de ella porque para asistir a la agonía de su niño debe recorrer todo el pueblo hasta un lugar que odia. El hijo agoniza en una casa donde Gume no desea entrar porque en ella habita la amante de su marido. Por fin accede y ve a su hijo en la cama donde la amante de su esposo acaricia la frente del pequeño.

El triángulo amoroso, madre, padre, amante del padre, se reúne ante el cuerpo doliente del hijo. Ambas mujeres aman al pequeño. “Gume lloró sobre su hijo. La otra, la que lo amaba como a un hijo, no pudo abrazarlo i lloró desde el marco de la puerta” mientras el muchacho agoniza.

Los cuatro personajes son nuevamente títeres de un destino que enmaraña y complica la vida. La intriga del cuento no es la muerte del hijo a manos del bandido Eustaquio, sino esa casualidad que mueve las fichas de un tablero ingobernable, que juega con el destino de las personas y provoca ese otro hecho fatal: el camino de dolor que resume y simboliza nuestro tránsito por un valle de lágrimas en que consiste la vida.

Al final, todo parece volver al orden. En la misma calleja, un niño invita a jugar al trompo, la vida sigue. “A mí no me falla...” expresa el pequeño. La existencia gira y gira como el trompo, pero tiene sus casualidades: “lo que son las cosas”.

El relato es lineal, una sola secuencia desde que Manuel avisa a la madre del accidente, ella atraviesa el pueblo y asiste al moribundo ante la mirada de la mujer que odia: la amante del marido. La muerte de un inocente ha nivelado las diferencias. Somos iguales ante la muerte y el dolor; y la vida es ese largo peregrinaje de un lugar a otro, un prepararse para enfrentarla.

## 5

La fatalidad del amor en personajes ingobernables e ingobernados se muestra en la narración “Juan der diablo”. El deseo y los subsiguientes motivos de satisfacción e insatisfacción reiteran un tema

que ya hemos analizado y comentado. El deseo adquiere nuevamente caracteres de una fuerza maligna que revuelve el destino de los personajes. Juan de Dios, a quien apodan como una antítesis “Juan der diablo”, se siente atraído por la “hembra” Eudisia. La trata de conquistar con serenatas, pero en la primera recibe un “aguacero de orines”. En el segundo intento, otra noche, Juan der diablo “va a berrear” su serenata de amor y nuevamente cae “la ducha de orines”. Frente a los insultos del tenorio, el hermano de Eudisia, Teodoro, sale y entabla pelea a machetazos con Juan. Éste asesina a Teodoro. Juan escapa y se vuelve malvado con leyenda, se rumoran sus fechorías entre los montubios. El artificio narrativo del coro comenta y ensalza los robos y atropellos de Juan. Igualmente, el coro nos informa que Eudisia se ha marchado a Guayaquil.

Juan realiza un atraco en la ciudad. Luego busca a Eudisia en un burdel. Ella le contagia una enfermedad venérea. Juan la busca en la hacienda la Josefina, toma el machete y la asesina para resarcirse del contagio.

Los dos asesinatos son absurdos. El asesinato de Teodoro en un duelo a machetazos porque a Juan le han ensuciado el traje y éste insulta a la familia, y el asesinato de Eudisia porque le ha contagiado una enfermedad venérea, no convencen, pues no hay relación causal ni equilibrio entre el daño recibido y el ajuste de cuentas. El ojo por ojo de la justicia es por tanto bastante inconsistente y deja el relato sin tensión dramática. Tampoco se entiende por qué la Eudisia se prostituye en Guayaquil, pues la muerte del hermano no justifica la transformación. Tampoco se justifica la prostitución porque Eudisia, en su primer encuentro con Juan, no se muestra presa fácil de los deseos del enamorado, ni tampoco cede ante las pretensiones de él cuando va a cantarle pasillos y amorfinos para conquistarla. No hay venganza ni odio en la narración, solamente el apunte escueto de unas acciones que no se justifican y parecen artificiales.

La mencionada maldad de Juan, que es un diablo, se informa, pero no se representa. El mundo representado tambalea porque los motivos que



generan la acción no están firmemente trazados. Queda la narración en una especie de sinopsis, en apunte y caricatura sin lógica narrativa.

Parte del problema narrativo es que no asistimos a la transformación de Juan, tampoco a la de Eudisia. Este hecho y el que los dos asesinatos no estén motivados muestra una caricatura de los personajes que se mueven sin ton ni son. ¡Qué diferencia entre estos actantes y el brío y la personalidad de doña Gume en el relato anterior! Gume tiene una personalidad propia, su identidad maternal, la vergüenza y la compasión del pueblo se viven, mientras que en esta narración, los personajes no tienen suficientes motivos para cargar la lógica de las acciones. A pesar de que el doble asesinato es un rasgo trágico, no hay tragedia y, como el narrador mismo nos dice, ante esas muertes “se quedó dormido.”

Cabe anotar que Gil Gilbert es el único autor donde aparecen con frecuencia la policía rural y la autoridad de un Teniente Político desdibujadas. Su presencia no marca un imperio de la ley, sino que la ley es incapaz de luchar contra la justicia por propia mano y la revancha, ya que la policía rural “es floja y le tiene miedo.”, apuntando así dos problemas: el de la impunidad y el de la inoperancia del orden social.

Las voces del coro nos insinúan la transformación del antihéroe. Pero este artificio de las voces dialogantes no funciona porque solamente pueden comentar y brindar información, y no calan en el alma del personaje. Este punto de vista impersonal no sirve para dar carácter dramático a las acciones de la tragedia.

El giro del asesinato de Teodoro es por una nimiedad. La lógica de la mimesis no funciona de esa manera a no ser que los actantes sufran una neurosis. En la segunda serenata, cuando los orines caen desde la casa de la amada, Juan insulta a la madre. Estos insultos convierten una insignificancia en un duelo a muerte. ¿Es correal? Dentro de la diégesis de la obra, no. ¿Es algo común en relación al referente? Tampoco, a no ser que los dos ofendidos pasen por un estado de anormalidad psicológica o física provocado por el alcohol o las drogas.

Ocurrido el crimen, el personaje masculino y el femenino huyen. Se puede entender en el primer caso, pero no sabemos por qué la mujer huye en vez de acompañar a la madre y tampoco sabemos por qué se prostituye en Guayaquil cuando ella es una apocada.

## 6

Con el monólogo interior de un negro que huye y se adentra en la selva comienza la narración titulada "Montaña adentro". El soliloquio nos muestra la voz de la conciencia de Leonardo, que huye de la policía rural con su mujer e hija por haber asesinado a un hombre. Se autodenomina asesino, y luego se justifica pensando que no es asesino porque ha hecho justicia por su mano: "es que los jueces viven bien y no saben lo que son ellos."

Nuevamente el relato será ese largo peregrinaje que es muy reiterado en las narraciones de Gil Gilbert, pues recuerdan a doña Gume caminando hacia la casa de la amante de su marido, recuerdan a los padres del niño Leopoldo en "Er malo", corriendo a la casa para asistir a la tragedia del machete hincado sobre el chiquitín. La motivación inicial nuevamente se reitera: "Leonardo huía, porque todo el que mata y tiene hijos tiene que huir."

En el tránsito por la selva para no caer en manos de la policía rural, van a vivir varias peripecias. Están la fatiga y el estropicio de la caminata, la sed y el hambre de la hija pequeña, el peligro de los insectos, de las culebras, el miedo, la soledad y un tigre amenazador.

La escena del tigre aparece también en dos cuentos de Gallegos Lara ("La salvaje" y "Los madereros") y la solución es semejante. El tigre amenaza, genera miedo, pero en todos los casos no ataca a los personajes, en este relato acomete a un venado. En los otros cuentos, el tigre ataca a un mono y a un caballo.

Las penurias, sobre todo la sed y el hambre, van minando la fortaleza de los perseguidos. En una pequeña interpolación nos enteramos de la causa del asesinato. La negra había sido acosada por un blanco

y el negro defendió a su esposa (tema del honor y la venganza como en “Por guardar el secreto”).

Poco a poco, la familia se va desmoronando. El padre siente pena de su hija hambrienta. Cuando Leonardo intenta tomar una tuna con el machete para aplacar el hambre de la niña, una culebra equis rabo de hueso “incrustó sus colmillos en la pierna.” El padre muere. Frente al cadáver que invaden las hormigas, madre e hija responden a dos motivos: la niña al hambre, la madre al rezo por el alma del difunto. Con la súplica de la niña que reitera su hambre, finaliza el peregrinaje.

La segunda escena sirve para dar sentido a los hechos narrados en la primera secuencia y es un comentario de un coro compuesto por un abuelo y su nieto. Ante el rumor de que los escapados han fallecido en el monte, el niño quiere saber por qué se fugó Leonardo, y si matar es malo. Leonardo huyó porque mató a su patrón y lo hubieran apresado, por eso se interna en el monte. “¿Es malo matar?”, interroga el nieto. “¡Quién sabe, mijo, quién sabe!”

Es obvio que el coro transmite el sentido del cuento a través de la pregunta del nieto sobre qué justifica la muerte y el valor moral de ese acto. La duda sembrada por el abuelo marca la diégesis del cuento, su propia correalidad. El carácter moral de la muerte violenta y las peripecias que la causan son las que originan el sentido de la narración.

Lo que se narra no es la huida de la justicia, esa es la parte anecdótica. El narrador cuestiona si se justifica el asesinato con alguna circunstancia como para lavar la honra, en defensa propia o de la mujer (en este caso), en la guerra, en la eutanasia, en la pena de muerte. La respuesta es qué no se sabe, que pueden existir justificaciones.

La disyuntiva sobre la muerte violenta, si es legal o no en ciertos casos, es un problema ético. Ninguna ética plantea que la muerte violenta es justa, pues sería abrir la puerta al valor de la muerte sobre la vida. Como ninguna ética racional justifica el crimen, entonces se utilizan excusas extra éticas para aprobar las muertes no naturales. Ciertas

excusas se legalizan como la pena de muerte, las guerras, la eutanasia, la defensa propia. Sin embargo, las excusas no provienen de la ética sino de circunstancias que la ética en sí misma no puede explicar ni favorecer. La ética indica que siempre debe prevalecer la vida.

## 7

En tres episodios se presenta la tragedia del relato “Tren”, una situación muy querida por este escritor y que se repite también en el cuento “El negro Santander” de otro libro.

En el primer episodio se “explica” (este es el verbo utilizado por el narrador en varias ocasiones) la llegada del tren, el arribo de la civilización. El tren “era un carro enorme que corría más duro que un parejero y parecía animal.” La llegada del extraño aparato se asimila en el imaginario rural con comparaciones que lo emparejan al caballo. Inmediatamente se realiza una anticipación de lo que se avecina. “Cuando avanzaba sobre los rieles –contaban los que lo conocían– nada respetaba. Por allá arriba había matado cuanto chivo y borrego encontraba. ¡Y nadie les pagaba nada!” Por el tren se expropián tierras, el tren mata animales domésticos, pero nadie paga por esos atropellos. Los gringos lo justifican con una palabra: civilización. El teodolito se observa como un aparato para aguaitar unos palos lejanos. El asombro de lo extraño y de la llegada del tren que “los gringos decían que iba a traer la civilización” produce una tragedia casual, el accidente como en el caso del machete en “Er malo”.

En un largo coro entre paisanos se da paso a la explicación de que se están expropiando las tierras para construir los raíles. Y esto marca el segundo episodio. La conversación entre anónimos enfatiza varios referentes conocidos como el abuso del poder de los extranjeros: “abusan porque son gringos;” el papeleo y los censos con preguntas y más preguntas, la dificultad para cobrar y el enmarañamiento incomprensible de la burocracia.

La elipsis temporal marca el tercer episodio: “pasó algún tiempo. Los trabajos avanzaban. Las expropiaciones continuaban y el tren no venía.”

Pero cierto día se hace una fiesta para celebrar la inauguración. El tren no llega y esta tardanza genera incredulidad y dudas.

Cuando menos se lo espera, surge “un rugido espantoso.” Nadie creía lo que veía. De pronto, algo aparece en los rieles. Alguien se acerca y comprueba que es carne humana. “Pablito –gritó una mujer– ¡Pablito, mijito!”

Los niños como víctimas también aparecen en “El malo” y “Lo que son las cosas”. El tren y la civilización son símbolos del mal, de la muerte, que siempre recaen sobre los inocentes.

## 8

“Mardecido `Llanto” es la historia de un caballo que goza de la libertad de la sabana. Un día lo atrapan y lo llaman “Llanto”. El amansador intenta domarlo, pero cae al suelo y se hiere en la ingle. El domador toma un machete y se lo clava al caballo en una justicia desigual y en un acto de cancelar con la misma moneda el daño recibido. El sentido ronda la antítesis entre el obrar irracional del animal frente al obrar “racional” del hombre.

## Conclusiones

La obra de Gil Gilbert es más lírica que la de sus compañeros, y el uso del diálogo dramático está mucho mejor empleado. Es recurrente en temas como los del mal que casi siempre recae en seres inocentes como los niños o el caballo. El tema de la infancia desprotegida alcanzará en su obra *Relato de Emmanuel* una realización más cabal y acertada.

Por desgracia, Gil Gilbert no se aparta, por ese deseo de plasmar “la realidad”, de iguales tópicos que han tratado los otros coautores. El deseo insatisfecho es el motivo central de los cuentos, resumido en los hombres que desean a mujeres inalcanzables, y en algunos de ellos la lógica correal del relato cae en contradicciones internas que hemos señalado en su momento.

La muerte, como una realidad fatal e inexplicable, no siempre acontece por obra de los humanos, sino por utensilios que adquieren conciencia como en el uso del machete, el tren, el secreto que se esconde y la culebra.

En el cuadro, representamos algunos de los elementos que configuran los relatos de Gil Gilbert, y en él se podrán examinar las coincidencias entre ellos y las que poseen con los relatos de los otros dos compañeros.

<b>Título</b>	<b>Tema</b>	<b>Motivo</b>	<b>Acción</b>	<b>Personajes</b>	<b>Conflicto</b>	<b>Ambiente</b>
<i>El malo</i>	El mal como rumor	Muerte involuntaria	Accidente Violencia psicológica	Leopoldo Vecinos	Mal Bien	Rural
<i>Por guardar el secreto</i>	Honra y equívoco	Suposición de abuso	Violencia: parricidio	Manuel B. Pablo B. Zoila	Honra-deshonra	Rural
<i>La blanca de los ojos color de luna</i>	Deseo Insatisfacción	Rechazo Superstición	Llegada Deseo Cegarse	Rodolfo Lolita	Deseo Insatisfacción	Rural
<i>Lo que son las cosas</i>	Amor Vergüenza	La vergüenza El amor	Viaje Asesinato	Gume Mariana Fatillo	Esposa-amante	Rural
<i>Juan der diablo</i>	Venganza	Deseo Contagio Venganza	Violencia: dos asesinatos	Juan de Dios Eudisia	Venganza Rechazo	Rural Ciudad
<i>Montaña adentro</i>	¿Es lícito matar?	Escapar de la justicia	Huida, Asesinato	Leonardo Policía Niño, abuelo	Hombre naturaleza	Selva
<i>Tren</i>	El mal proviene de lo extraño	Abuso de los gringos	Llegada de lo extraño Accidente	Pablo Pueblo Tren	Civilización barbarie	Rural
<i>Mardecido "Llanto"</i>	Ajuste de cuentas	Accidente	Venganza	"Llanto" Amansador	Irrracional-racional	Rural Selva

## Características grupales

Aunque el paralelismo entre existencia humana y literatura parezca evidente, "realismo" no significa que existe una relación estrecha entre vida y relato, una coincidencia entre material relatado y existencia humana. "Realismo" solamente puede significar que el autor, mediante ciertos mecanismos y recursos, crea y elabora la ilusión de una correalidad. "La literatura es siempre ficción, aunque su referente sea la vida" por tanto el "realismo literario" habrá que encontrarlo en el ámbito del sistema de la ficción en cada caso

particular. Dar una visión personal de la realidad, representarla, no significa ser realista, pues todo dependerá de lo que entendamos por realidad, de la visión personal de cada uno, porque puede haber tantas realidades como individuos, ya que cada uno carga con su propia realidad. Además, porque las palabras no tienen el carácter de real sino de correal. Ahora bien, se ha considerado con el término “realistas” a ciertos escritores que coincidieron en el deseo de plasmar la realidad a través de la literatura y que estarían caracterizados en líneas muy generales por las siguientes características:

- a. Intentan copiar el lenguaje coloquial del pueblo.
- b. Procuran que los relatos posean un buen ingrediente de verosimilitud.
- c. Plantean problemas de la época y del hombre concreto. Actualidad temática.
- d. Presentan lo cotidiano como el ingrediente fundamental del relato.
- e. La literatura debe ser un documento del acontecer social y una crítica de la sociedad y sus problemas. Carácter instrumental de la literatura.
- f. La literatura debe estar comprometida con los intereses de los más necesitados, de los desposeídos. Compromiso.
- g. La literatura debe actuar como conciencia social para inquietar a los individuos. Denuncia.
- h. Carácter colectivo de los personajes: coro, vecinos, comparsa.
- i. Utilización de un personaje representativo, típico, que haga patente la problemática de un grupo.

Como toda generalización, ésta también adolece de fallas, pero creemos que estas preocupaciones son algunas de las más importantes del “realismo”. Un acucioso lector puede comparar esos rasgos con los aparecidos en los relatos del libro *Los que se van* y obtener sus propias conclusiones sin olvidar que esas características no son literarias sino temáticas o intencionales, y que muchas de ellas aparecen en obras sociológicas, en artículos de costumbres y noticias donde se revela de mejor manera el espíritu de los pueblos.

## CAPÍTULO VI

# DON GOYO

*Don Goyo*,<sup>136</sup> la primera novela de Demetrio Aguilera Malta (1933), editada en su primera edición por Cenit de España, está construida en tres partes: “Cusumbo” (8 episodios), “Los mangles se van” (10 episodios) y “Don Goyo” (9 episodios). Aunque por el mismo título, referencia a un personaje, parece ser una narración de protagonista, es más bien una novela que representa las costumbres del pueblo y su entorno, donde los actores no son sino meros servidores de una naturaleza a veces feroz y desbocada, pero casi siempre mansa, alegre y propicia para que el hombre se asiente en ella, la trabaje y domeñe con sus manos, pero sin violentarla. El peso narrativo no lo encarna ninguno de los dos personajes principales (Goyo-Cusumbo), sino el microcosmos, y el hombre dentro de ese universo como un participante activo. Sin éste, no habría colonización, ni asentamiento, ni lucha por robarle los frutos que provee, en este caso mangle, mariscos y peces.

### La fábula

Con su canoa y machete, un buen día don Goyo abandona San Miguel del Morro y se instala en las islas deshabitadas de los esteros, donde los grandes ríos confluyen en el mar. Por años coloniza y doblega la

136 Demetrio Aguilera Malta, *Don Goyo*, Guayaquil, Ariel, número 6, s. f. En las citas muy breves no hemos colocado nota a pie para no interrumpir la lectura. En las citas largas, entregamos la página referida a esta edición.



naturaleza hostil con su esfuerzo. Poco a poco comienza a entablar amistad con el pedazo de tierra que trabaja. En una empatía entre el mundo y el hombre, la naturaleza se vuelve generosa y pródiga. Llegan nuevos colonos atraídos por la bonanza. Por su personalidad recia y conocimiento del entorno, se considera a don Goyo el cacique de la región. Se casa con la Márgara y tiene hijos. A la muerte de su esposa, nuevas nupcias con Andrea, con la cual procrea a Gertru, vínculo entre don Goyo y Cusumbo (*alter ego* del viejo don Goyo).

Entre tanto, no muy lejos del lugar, nace el cholo Cusumbo. Como su padre, Cusumbo trabaja para el patrón de la hacienda: ordeña, labra la tierra, cuida el ganado, pastorea, crece y aprende con sus tareas, con el contacto con el campo y los cuentos del anciano Encarnación. El padre de Cusumbo está muy endeudado desde su matrimonio, cuando pidió un préstamo al patrón para la fiesta. Cusumbo presencia el asesinato de su madre por los golpes del marido borracho, su progenitor. Cusumbo trabaja para saldar la deuda contraída por su padre, que cada vez es mayor por la explotación del Blanco hacendero. Poco a poco empieza a sentir miedo por la vida, se emborracha, odia. Se enamora de Nerea. Va a vivir con ella. Un día encuentra a su esposa refocilándose con el patrón, mata a ambos, repitiendo la misma historia del padre. Huye de la justicia, llega al Cerrito de los Morreños, el de don Goyo, y empieza a trabajar como pescador.

Atraídos por la prosperidad, llegan a esos parajes los Blancos (personificados en don Carlos). El Blanco y don Goyo acuerdan que algunos colonos pueden trabajar para el nuevo vecino en faenas de pesca y como leñadores, picando madera de mangle que venden a la Empresa Eléctrica. Sin embargo, al poco tiempo se arrepienten y vuelven con don Goyo porque el Blanco los explota y endeuda. Don Goyo propone que pueden hacer lo mismo para él.

Al regreso de un día de pesca, Cusumbo el pescador ingresa en la casa de don Goyo y conoce a la Gertru. Se enamora de ella y le propone matrimonio. Ella plantea una condición: para casarse, él debe

cambiar de oficio: picar mangle. Cusumbo viaja a Guayaquil, se emborracha, visita un prostíbulo y adquiere una enfermedad venérea. Se hospitaliza, pero no se cura. Decide abandonar la ciudad. En la calle se topa con Gertru y la madre, Andrea. Le prometen que don Goyo lo sanará y así ocurre.

Durante el velorio de una niña que ha muerto de “mal de ojo”, Andrea habla con el Blanco sobre la labor de cortar mangle. Gertru y Cusumbo prosiguen su romance. El Blanco se emborracha en el velorio. Don Goyo decide tomar la canoa y transportar al Blanco a su casa. Durante el viaje, don Goyo tiene una visión y habla con el mangle más viejo. Éste le pide que interrumpa el trabajo de los leñadores porque todo se desgraciara. Desde ese día ordena que se suspenda la labor de cortar leña y que se dediquen a pescar. A pesar de las protestas, los peones obedecen a don Goyo. Pronto se desilusionan porque la pesca con atarraya, red y arpón es una desgracia. Cambian de trabajo y se dedican a mariscar, pero todos los peones se oponen a la decisión de don Goyo porque empiezan a pasar hambre y el trabajo es muy duro. Se rebelan y desobedecen la orden. Los peones retoman la labor de picar mangle y se lo venden al Blanco. Éste les paga muy poco aduciendo que el precio de la madera ha bajado.

Una noche don Goyo sale a bogar por el estero y se ahoga. Después de unos días de busca, encuentran la canoa y el cuerpo. En el traslado del cadáver hacia San Miguel del Morro, una ola golpea en la balandra y hunde el ataúd en el mar. Mientras Gertru y Cusumbo conversan junto a la orilla, creen ver que don Goyo nada en el agua. A la noche llega uno de los peones, cuenta a Andrea lo que ha sucedido con el cadáver de don Goyo y promete salir a la mañana a buscar el féretro. La viuda decide que no, pues “eso tenía que suceder.”

## **La trama**

La historia resumida en sus principales núcleos y catálisis que hemos presentado sigue un orden casi cronológico, interrumpido por dos recuerdos. Desde la visión de un narrador omnisciente, asistimos a

un proceso de colonización de una tierra virgen, la isla del Cerrito de los Morreños, y participamos en la explotación y asimilación mediante un pacto del hombre colono, don Goyo, con el entorno.

La **primera parte** se dedica a Cusumbo. Hay dos apariciones breves y una extendida de un personaje denominado don Goyo, como un ser que vigila y da vida, pues al final de esta parte vuelve a actuar para sanar a Cusumbo. En este pasado cercano, Cusumbo se dedica a pescar, conoce a la Gertru, viaja a Guayaquil para vender pescado y comprar víveres, se contagia con una enfermedad venérea, recuerda su vida desde su nacimiento hasta ese momento y es sanado por don Goyo. Este proceso actancial marca los principales eslabones del relato y sigue el siguiente orden:

**1. Situación inicial:**

Faena de pesca.

Visión fugaz de don Goyo.

Espera por la canoa que recogerá los peces.

**2. Recuerdos de Cusumbo:**

Nacimiento y sobrenombre.

Trabajo en el campo.

PACTO IMPLÍCITO: equilibrio entre naturaleza y hombre. Es feliz a pesar del trabajo.

Interpolación: dos relatos de don Encarnación.

Conocimiento del sexo y de Nerea.

Explotación del Blanco por deudas. PACTO.

El padre asesina a la madre de Cusumbo.

Degradación: borrachera, miedo, angustia, odio.

Se une con Nerea. PACTO.

Engaño de Nerea. Doble asesinato. Huida.

**3. Viaje al Cerrito de los Morreños y Guayaquil:**

Entrega de la pesca.

Conocimiento de la Gertru.

Condición para casarse: picar mangle. PACTO.

Viaje a Guayaquil: tranvía, cantina, prostíbulo.  
Enfermedad venérea.  
Hospitalización sin mejoría.  
Curación por don Goyo.

Esta primera parte narra los trabajos de Cusumbo a su llegada al Cerrito de los Moreños, interrumpida por los recuerdos de su infancia mientras espera el arribo de las canoas para trasvasar los peces.

Su infancia está matizada por varios núcleos importantes para el desarrollo de la acción: su conocimiento de la naturaleza y de la sexualidad, la explotación del Blanco por deudas, su unión con Nica, el engaño de ésta, el asesinato de Nica y el patrón, y la huida.

En esta parte se muestran los siguientes **pactos**:

- a. Pacto de Cusumbo con la naturaleza = equilibrio. Origen.
- b. Pacto de Cusumbo con el Blanco = explotación, deuda, desorden.
- c. Pacto de Cusumbo con Nica = casorio, engaño, asesinato.
- d. Pacto de matrimonio con Gertru si cambia de trabajo. Alteración.

Los pactos con los humanos “blancos” degradan a Cusumbo, el pacto con la naturaleza lo mantiene en equilibrio. El miedo, la angustia y la infelicidad son motivados por esos pactos que lo van degradando hasta rematar en la huida. En el centro de esas acciones está el trabajo ya sea como explotación del Blanco para cancelar la deuda, ya sea como trabajo infantil, ya como trabajo para agradar a Nica, pues quiere ser bueno para ella. Cabe anotar que los trabajos de Cusumbo son similares a los de la colonización que entre tanto ha realizado don Goyo en las islas.

La intromisión del cuentero, don Encarnación, sirve como bisagra para alargar el tiempo de juventud de Cusumbo, funciona como una transición e indica y prepara los núcleos que arrojan de su lugar a Cusumbo con el poder de la naturaleza enojada. Los dos temas de los relatos se refieren a obsesiones de los cholos: la mujer y la

naturaleza indomable. El cuento de la mujer muestra el abuso de los Blancos (gringos en este caso). El cuento del aguaje que arrasa con todo prefigura la fuerza de la naturaleza y la necesidad de obedecer sus leyes como hará don Goyo cuando hable con el mangle viejo.

El viaje a Guayaquil es el contraste entre dos universos: el cosmos natural del Cerrito de los Morreños y la gran urbe. La ciudad enferma a Cusumbo, el trato con don Goyo lo sana. Los encuentros fugaces de don Goyo prefiguran esa presencia etérea, como de un dios, que siempre está presente. La curación de Cusumbo debida a los tratamientos de don Goyo une y vincula a los dos personajes en uno.

La **segunda parte**, “Los mangles se van”, gira en torno a un velorio como situación de encuentro. Una niña ha muerto de mal de ojo. En el velorio se hallan todos los peones, además Gertru y Cusumbo, don Goyo y el Blanco (Carlos). El tema de las conversaciones es la tala del mangle. El tiempo sigue linealmente el desarrollo de los sucesos: la borrachera del Blanco, don Goyo se presta a llevarlo, los mangles le piden que no maltrate la naturaleza, don Goyo obedece para no encolerizarlos, cambio en las faenas de leñadores a pescadores, Cusumbo vuelve a pescar, desagrado ante la nueva tarea y desobediencia de los cholos.

El núcleo y motivo principal de las acciones es el pacto roto entre el hombre y la naturaleza: los mangles se quejan de que obedecer al Blanco lleva a la ruina del espacio consagrado. Si esto continúa, la naturaleza será enemiga de los colonos, se regresará al caos. Con esta advertencia del mangle viejo, don Goyo rehace el pacto con la selva y se ofrece a cuidarla para mantener el orden.

La consecuencia es un cambio de trabajo: pescar. Pero como este oficio resulta muy duro, escasea el dinero y no hay comida porque el pescado se pudre y no se vende, los cholos rompen el pacto porque “todo se trastoca... Ya ve... Hasta el casamiento de la Gertru y el Cusumbo.”<sup>1377</sup> Mariscan, pero los ostiones son demasiado pequeños para venderlos en Guayaquil y un pez “sin boca” hiere a uno de los

cholos. Para romper el pacto, don Leitón acude a igual estratagema que don Goyo: “Pero una noche me pareció que todos (los peces) me estaban mirando. Con unos ojos que daban lástima, quietos, tristes, como si estuvieran pidiendo. Me dio un escalofrío. (...) Yo creo que es peor matar pescados que cortar mangle.”<sup>138</sup>

La estructura lineal de esta segunda parte, “Los mangles se van”, título que recuerda el conjunto de relatos *Los que se van*, muestra los siguientes aspectos:

- a. Desequilibrio promovido por romper el pacto entre hombre y naturaleza. La causa es la explotación irracional promovida por la ambición del Blanco y por la necesidad de los cholos de contar con algo de dinero. La codicia del Blanco fue tratada anteriormente en el cuento “El cholo que odió la plata”.
- b. Advertencia de los mangles que hablan con don Goyo para que se restablezca la consagración, pues si la naturaleza y el hombre son una unidad, debe respetarse esa comunión.
- c. Promesa de don Goyo de respetar el pacto original para no sucumbir y caer en manos del Blanco.
- d. Alteración del trabajo.
- e. Fracaso en la pesca.
- f. Desobediencia de los cholos aduciendo igual razón que la expuesta por don Goyo.

En la **tercera parte**, “Don Goyo”, aparece esa misma estructura no lineal de la primera parte, donde el hilo narrativo se interrumpe por el recuerdo y vuelve nuevamente al pasado cercano. Don Leitón le

137 Ídem, p. 127. Se refiere a que si no corta mangle, no se casará con la Gertru, condición que ella había impuesto.

138 Ídem, p. 138.

anuncia que no pescarán. Don Goyo advierte que entonces “el Blanco los mandará siempre... Y algún día no podrá nadie vivir por estos lados... Y entonces se acordarán del viejo don Goyo... Corten mangle... Hagan lo que quieran...”.

Don Goyo recuerda su vida desde que llegó al Cerrito de los Morreños. La memoria se interrumpe en el velorio cuando recibe la advertencia de la naturaleza mientras lleva al Blanco en la canoa para dejarlo en la casa. Ante la desobediencia de los montubios, don Goyo advierte las consecuencias funestas.

Entre tanto, los cholos han salido a picar mangle y se dirigen a vendérselo al Blanco. Éste les paga la mitad del precio, alegando que hay abundancia y el valor ha bajado. Al anochecer, don Goyo se adentra en los esteros, se lanza al agua, se compenetra con ella, se siente dichoso. A su regreso de las faenas, los leñadores se topan con la noticia de que don Goyo no ha vuelto. Buscan al viejo con afán y lo encuentran muerto. “Estaba sumergido en el agua, totalmente desnudo, prendido de las ramas vigorosas del mangle.” Por orden de Andrea, la esposa, lo llevan a su tierra natal, pero en una sacudida de la balandra, el féretro se hunde en el agua. A la noche, sin embargo, Cusumbo y Gertru creen verlo nadando en el mar. Cuando don Leitón cuenta a Andrea lo sucedido y se ofrece a salir de nuevo a buscarlo, Andrea lo interrumpe con la orden tajante de que abandonen la busca pues lo que tenía que suceder ha sucedido, o sea, el hombre que colonizó las islas gracias a su amistad con el hábitat, debe permanecer con sus mismos amigos naturales.

La relación causal de las acciones se comprende a través de la desobediencia de los cholos. Esa profanación del mundo natural exige la expiación, una reparación y un redentor que sacrifique su vida: don Goyo. Los núcleos narrativos son los siguientes:

- a. Anuncio de desobediencia a la promesa hecha por don Goyo al mangle. Consecuencia: desorden.

- b. Recuerdo en que se destaca el pacto hecho por don Goyo a la naturaleza cuando llega a colonizar. La consecuencia: progreso y equilibrio. Otros cholos se asientan y gozan de esa bondad natural.
- c. Arribo del Blanco ambicioso. Ruptura del equilibrio.
- d. Los cholos desobedecen a don Goyo. Consecuencia: muerte de don Goyo para reparar el daño.
- e. Don Goyo resucita y permanece en el mundo reparando el daño que se causa a la naturaleza en los esteros.

No se requiere demasiada sagacidad para comprender que esta parte se puede explicar desde una visión cristiana como el relato del *Génesis*: el paraíso, la desobediencia y la llegada de un redentor, que reparará el desorden.

- a. Paraíso terrenal y pacto de cumplir la orden de no romper el equilibrio. Vida feliz y sin sufrimiento. Abundancia.
- b. Ruptura del pacto: desobediencia. Las consecuencias son la muerte y el caos.
- c. Alguien (Jesucristo) muere para reparar el daño.

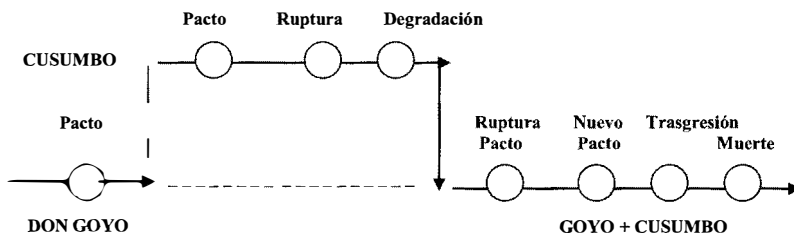
Don Goyo es una imagen del redentor que para reparar el desorden en el mundo debe morir, eso es lo que certifica Andrea cuando afirma que así debía ser, o sea, el “todo se ha cumplido” de Cristo en la cruz. Y resucita para permanecer en el mundo, para consagrar un espacio que ha sido profanado.

En una interpretación pagana el esquema de la cosmovisión es semejante: entrega del mundo al hombre, pacto de respeto, ruptura, entrada del mal, reparar el daño con la muerte.

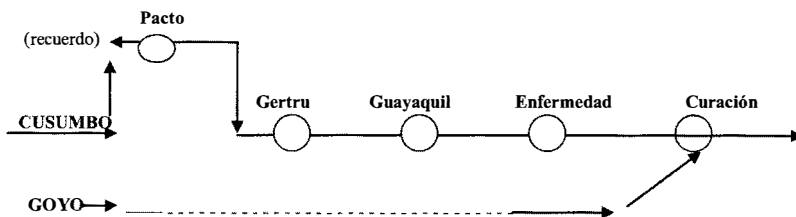
**El orden temporal** sigue el siguiente esquema:



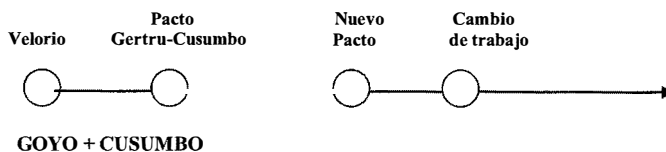
## CRONOLOGÍA DEL ARGUMENTO



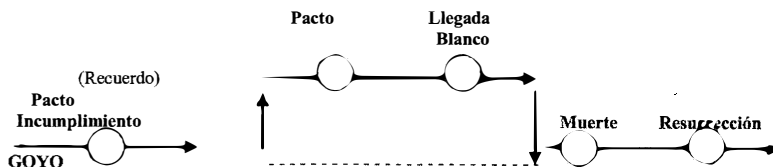
**Primera parte:** Pasado cercano, pasado lejano, pasado cercano.



**Segunda parte:** pasado cercano.



**Tercera parte:** pasado cercano, pasado lejano, pasado más cercano.



Las **anamorfosis temporales** son indispensables para comprender a cabalidad el relato y su estructura. Aunque el peso narrativo está influenciado por la importancia del espacio (lo telúrico) hay un tiempo radical que se presenta por la importancia que el narrador concede a ciertas situaciones, en desmedro de otras que pudieran haber sido amplificadas.

La anamorfosis temporal es como una pintura en un globo que se infla. Ciertos rasgos se dilatan y otros se contraen. El término tomado de la óptica nos dice que una imagen da una visión más exacta o inexacta de la realidad dependiendo de su concentración, dilatación, ampliación, deformación, confusión, acabado, exactitud o inexactitud.

Esto mismo ocurre en la forma de representar los hechos. El narrador da mayor importancia al espacio que a las acciones, y dentro del espacio a aquellos detalles que son necesarios para el trabajo de crear un universo a través de la faena. El tiempo se alarga en el trabajo y se contrae en las acciones de mayor dramatismo. Por ejemplo, el tiempo dedicado a pescar en el primer episodio de la novela, en comparación con el tiempo en el que Cusumbo asesina a la Nica y al Blanco, es más de cincuenta a uno. El narrador hace que la escena del asesinato sea un centelleo menor que el rumor del engaño, informado por unos de los compañeros montubios. En casi todos los sucesos violentos, el narrador reduce el tiempo, pero lo alarga en las faenas como la del ordeño, la labor de mariscar, la pesca y los viajes con carga. Esta constancia narrativa nos empuja a preguntarnos por qué los momentos dramáticos de ciertos núcleos pesan menos que las catálisis. Nos parece que la respuesta está explícita en la obra. Porque no se trata de una epopeya ni de una épica de héroes señalados por sus hazañas, sino de la cotidianidad, de sus costumbres y la importancia que el trabajo tiene para colonizar. Los personajes son seres comunes, retratados en el quehacer diario, en las penalidades y alegrías de la vida corriente. Solamente don Goyo, al adquirir ese dominio sobre el grupo, muestra la hidalguía de una serena beatitud, felicidad de su enorme amor a la tierra. El engendrador de la identidad de don Goyo es el entorno,

el centro creado por él a través de un pacto de equilibrio: hombre y naturaleza.

Al reflexionar en las anamorfosis temporales, se observa que hay un tiempo de paz y otro de confusión. El tiempo de paz se relaciona con el cosmos conocido, el tiempo de confusión se concentra en lo extraño, la ciudad (Guayaquil); de igual manera, el orden se estropea con el irrespeto hacia la naturaleza. El tiempo comienza desde un núcleo generador de la línea actancial y que supone un arribo (fundación del mundo) y un pacto; así don Goyo inicia su colonización pasando penurias hasta que comprende que debe vivir en armonía con ese microcosmos. Desgraciadamente para la comprensión de la estructura de la obra, este núcleo aparece en el recuerdo de don Goyo, en la tercera parte. Al colocarlo en ese momento, tan avanzada la lectura, el narrador resta interés e intriga al relato, pues comenzamos a comprender e hilar sucesos cuando conocemos que hay una condición impuesta por los mangles, que son la personificación del entorno natural. Es decir que al no tener presente el pacto inicial, la condición y el coloquio de don Goyo con los mangles están poco motivados, nos asombran y no comprendemos la descabellada idea de este viejo montubio. Don Goyo ha trabajado muy duro en una naturaleza hostil. De pronto todo cambia: “Sentía que estaba cambiando, cambiando totalmente. Cuando se miraba en las aguas, cuando se desnudaba íntegro y se pasaba la mano por todo el cuerpo, se notaba distinto. (...) Se encontraba cierto parecido agradable con el palo más recio de estos lados.”<sup>139</sup> Don Goyo se transforma al pactar con el entorno, y entonces la naturaleza se le entrega, lo guía, lo quiere y aconseja porque el espacio ha sido consagrado.

En el nivel de la historia o fábula, el tiempo comienza en el origen de ese universo que son las islas del estero, en la llegada, en el descubrimiento del espacio por don Goyo. Llega desnudo, casi sin nada (canoa y machete) y desde ahí origina el mundo. Un mundo comienza por el conocimiento y la posesión. Para poseer el espacio, don Goyo

---

139 Ídem, p. 150. Para la transformación completa de don Goyo, léanse las pp. 150 y 151.

lo va domando con el trabajo sin darse cuenta de que poseer es ser poseído. Lo que sucede al Blanco es que, en su ambición, el dinero lo posee, no la naturaleza, y ya sabemos que “el dinero desgracia a los hombres.” Para don Goyo, su posesión del mundo es dejarse poseer por la naturaleza, no esclavizarla, no dominarla, sino entrar en un mundo que nos bendice porque lo consagramos mediante el respeto mutuo.

Por la historia narrada brevemente se infiere que todo el relato, salvo interpolaciones de amor, fiesta, odio y explotación, gira alrededor de dos personajes vinculados por Gertru. El uno joven, Cusumbo; el otro anciano, don Goyo. Don Goyo llega al lugar de las islas, solitario, joven y colonizador; después de muchos años llega Cusumbo también solo, huyendo de la justicia y como trabajador. Dos hombres se unen a través de la relación filial y objeto de amor en la Gertru, quien es el vínculo de ambos personajes en el mismo universo. La mujer aparecerá en la novela como elemento de ruptura y de unión.

Todas las relaciones implicadas en el relato se refieren al trabajo diario. El trabajo reúne, alimenta, identifica, esclaviza, enferma, solidariza, cansa, embrutece, alegra, domina la naturaleza, fortalece y humaniza. Es alrededor de las tareas donde hombres y mujeres se conocen, aman, se divierten, crecen y mueren. Y es también por el fruto del trabajo donde los personajes son explotados y envilecidos. Es tan importante el trabajo en el desarrollo de todas las acciones que cuando Cusumbo resume su vida, comprende que: “Él no había tenido niñez, ni juegos, ni alegría. Recordó que el rabón de desyerbar jamás se fue de su mano, lo mismo que el canaleta y que las riendas del caballo de rodeo. No podía fijar desde qué época empezó a trabajar. Acaso desde el día en que nació.”<sup>140</sup> La misma situación de trabajo es la que padece don Goyo cuando llega a las islas.

El núcleo de la novela es el trabajo en el mar y en tierra. Tanto es así que los verbos que generan acciones se refieren, salvo excepciones necesarias para señalar transiciones, al trabajo cotidiano

140 Ídem, p. 47.

de los montubios. La obra comienza con el trabajo de pesca con red, y finaliza cuando don Goyo muere en el mar porque los hombres han cambiado un trabajo que él prohíbe: picar mangle. La narración es la conquista del entorno hostil mediante el trabajo. Las palabras que más se repiten en el texto son las que denotan labores como ordeñar, mariscar, pescar, cortar, pastar, montar, vender, desyerbar, vaquear, cargar. Y junto a estas acciones, aquellas otras que se derivan del trabajo como transportar, viajar, remar y esperar.

Entre el trabajo y los viajes de ida y vuelta por el campo y los esteros pasa la vida de los personajes. Los ratos de ocio para Cusumbo: un viaje al Guayas donde se enferma, un velorio donde canta y unos ratos de amor con Gertru. Esta importancia del trabajo para el narrador es tan visible que se repite en toda la línea narrativa y sin el cual no se entendería el pacto que convierte lo hostil del mundo en algo agradable. Cuando esos pactos se rompen interviene el desorden. Cusumbo se enferma cuando decide hacerse picador de mangle. Don Goyo muere por la desobediencia de los cholos que vuelven a cortar mangle. El desorden se entroniza por la ruptura de las promesas. El mundo es hostil cuando se quiebra la hermandad entre el hombre y su entorno.

En la primera escena del arranque de la narración, la descripción de las faenas de pesca abarca todo el primer episodio. Cuando el niño alter ego de don Goyo recuerda su nacimiento y se le denomina "Cusumbo", inmediatamente comienza a trabajar: "Desyerbó arroz con un raboncito brillante."<sup>141</sup> Y luego hay un episodio en que se reitera tres veces "Cusumbo ordeñó"<sup>142</sup> mientras se describe el trabajo al detalle.

La condición de Gertru para casarse con Cusumbo es que cambie de trabajo. El conflicto central de la obra es que don Goyo obliga a los cholos a hacer otra labor. Nerea engaña a Cusumbo cuando éste se halla en el trabajo. En el velorio se habla de picar mangle. La desobediencia de los cholos, cortar mangle en vez de pescar), implica

---

141 Ídem, p. 27.

142 Ídem, pp. 28-30.

que don Goyo pierda autoridad y poder, y ese sufrimiento de ver que los mangles se destruyen causa su decepción y muerte. Cuando don Goyo y el Blanco hablan es del trabajo. Si es que la novela es una epopeya como dice Rodríguez Castelo en la "Introducción" de la obra, lo sería en el sentido del trabajo, o sea, la epopeya del trabajo, de la hermandad del hombre y la naturaleza a través de la labor. Sin embargo, dista mucho de ser una epopeya aunque veamos esta obra con cariño. El acto de rebeldía de Cusumbo es trabajo que se le acumula debido a una deuda contraída con el Blanco.

Don Goyo no es un héroe trágico, ni épico, es un hombre feliz, manso, pausado. Cuando desea matar al Blanco, recapacita a pesar de tenerle rencor, se sosiega y decide alterar las faenas de los leñadores de mangle.

El peso de la acción recae en el trabajo y en los entornos relacionados con la actividad. En su laboreo, Cusumbo aprende acerca del sexo, conoce la naturaleza, sueña y recuerda, y como ya citamos, cuando repasa su vida la resume completamente como trabajo.

El héroe clásico posee un carácter trágico porque debe vencer obstáculos y mediante esa ascesis lograr su purificación. Don Goyo carece de tragedia, es un hombre feliz, satisfecho, poderoso, cacique, admirado porque ha conseguido que la hostilidad del entorno se convierta en amistad. El héroe de la epopeya oscila entre los dioses y los hombres, se transforma en héroe por sus hazañas heroicas, no por vivir la cotidianidad.

Lo que Don Goyo realiza en la colonización es laborar: machacar, destrozarse, vencer obstáculos para asentarse hasta que por fin se amiga con la naturaleza. Y la comparsa ayudante hace lo mismo: pesca con atarraya, con anzuelo, con arpón, mariscan, cogen ostiones, mejillones, patas de mula, róbalos, etcétera. En resumen, la ascesis planteada es laboral. No existen "trabajos" en el sentido de hazañas o aventuras grandiosas, lo valedero es ese dibujo de la cotidianidad afanosa para obtener la subsistencia; y ésa es la fortaleza de la obra,

no su carácter epopéyico sino su costumbrismo, su lirismo, su clara precisión del detalle para plasmar en acción la rutina de los cholos que colonizan las islas ante la mirada ambiciosa del Blanco.

Es gratificante el entusiasmo con el que Rodríguez Castelo comenta esta novela y su amor por ella al presentarla como una epopeya, pero su clasificación de género no corresponde para nada, pues considera los efectos que desea encontrar en la obra, y no lo que ella es. La adjetivación de la novela como “magistral”, “formidable”, “grandiosa”, imaginarla una epopeya es una desmedida: “Es casi inevitable la tendencia de Aguilera Malta a los personajes épicos –reduplicativamente épicos: grandiosos, míticos”, “la grandeza épica del héroe.”<sup>143</sup> Los rasgos de un héroe mítico de grandes empresas y vencedor de enormes pruebas en una ascesis para lograr la transformación, no existen gracias al pacto de don Goyo con la naturaleza, pacto con el cual logra amansarla.

Don Goyo es un colono ejemplar, querido, bueno, trabajador, respetado, amigo de la naturaleza, fundador de un recinto, padre de muchos hijos, pero no es un héroe de la epopeya, es héroe de leyenda y alegoría. Y no es menosprecio a su labor, sino todo lo contrario, poner las cosas en su lugar. Si las faenas del campo y sus acertadas y precisas descripciones nos impresionan es porque el relato tiende más hacia el costumbrismo que al realismo social. Está la obra más cerca de las *Geórgicas* y *Los trabajos y los días* que de la *Ilíada* o la *Odisea* (epopeyas). El tono bucólico del campo, la compenetración con la montaña y el mar tienen un tono lírico, ameno, pero no épico.

Don Goyo es una leyenda viviente, curtido, respetado, afanoso, pero es un personaje que carece de la grandeza del héroe clásico, mitad dios y mitad hombre, pues ése es su origen. Los retratos en la obra y su caracterización por los cometarios de la comparsa certifican do Goyo era un hombre bueno, como exclama Cusumbo al verlo pasar cuando ya había muerto. La grandeza de don Goyo no es su heroicidad,

143 H. Rodríguez Castelo, “Introducción”, en *op. cit.* p. 12.

sino su humanidad. Y así lo legitiman también las acciones que realiza. Sus actancias son comunes. Pescar, sembrar, cortar leña, administrar, tener hijos, no son acciones de la epopeya, lo son de una fábula valiosa y válida, pero no exageremos y desviemos la atención. Si el mito sirve para explicar algo, ¿qué explica el mito de don Goyo? La presencia impalpable del colono.

La naturaleza reificada es como un oráculo que profetiza: dejen de cortar mangle y dedíquense a pescar, de lo contrario desaparecerán. Don Goyo es quien recibe el mensaje y lo acata; vidente de la tragedia profetizada, decide suspender la tala del mangle. Mangle y mar, tierra y agua, necesitan de un equilibrio que se está rompiendo. Por eso cuando no lo quieren obedecer, apostrofa contra los desalmados compañeros: “El Blanco los mandará siempre... Y algún día no podrá vivir nadie por estos lados... Y entonces se acordarán del viejo don Goyo...”<sup>144</sup> Goyo es un viajero, un argonauta. Aparece como un viajero, y muere en un viaje, en soledad.

Se entiende el mito como respuesta imaginaria a preguntas racionales inteligentes. ¿Cuál es el origen del mundo? ¿Por qué la muerte? En cambio, la razón explica e interpreta el mundo por relaciones causales. Al contrario, el mito explica las preguntas totales a través de relatos fantásticos. El mito no es exclusivo de lo primitivo, porque responde a lo humano imaginario. Lo racional y lo mítico tampoco son excluyentes y muchas veces se encabalgan.

En el relato no hay ocio, existe ne-gocio (no ocio), o sea, trabajo. Las preguntas míticas ni se hacen ni se presentan, tampoco hay respuestas, hay una actitud vital de ne-gocio, de ajetreo y labor constante. En el velorio, el tema central no es la fiesta sino algo que preocupa: el cambio de oficio. La relación con la naturaleza pasa a ser punto de partida y origen del negocio. La homologación entre vida natural y humana no responde a una conducta mítica sino a una correlación, a una identidad y a una hermandad con el mundo ordenado. Ejemplos de

144 D. Aguilera Malta, *op. cit.*, p. 148.



ello son la forma en que Cusumbo aprende el sexo y también la forma en que trata a la Nica, como a una vaca, cuando intenta poseerla.

Si hay una conciencia religiosa, una conciencia mítica y conciencia racional, según se busque la magia, lo imaginario o las causas, la novela *Don Goyo* tiende a lo religioso. La ciencia se dirige a las causas racionales; la religión se dirige a las fuerzas que se presentan como un poder extraño y en el que la voluntad no puede doblegar las estaciones o el aguaje; lo mítico es respuesta imaginativa. Aparece claramente en el relato de Encarnación, un oráculo o profeta que anuncia el aguaje, pero el mayordomo blanco no cree porque no ve signos racionales para el cambio. El mago conoce la fuerza de la naturaleza y sabe que el aguaje sucederá, como en realidad sucede. Lo que está actuando es el poder incontrolable de la naturaleza, ante ella, la ciencia muchas veces no sirve. La religiosidad aparece como creencia y voluntad.

La incredulidad también embarga a los peones cuando se les ordena que no piquen mangle. La creencia es fe, es asentimiento de una voluntad a lo increíble y, ante su incredulidad, los cholos deben hacer un acto de fe en don Goyo. El **animismo religioso** de don Goyo, a través del cual es capaz de hablar con la naturaleza y sentirla, como la percibía el brujo en el cuento de Encarnación, da credibilidad a lo expuesto por el viejo colono. Y los montubios aceptan, aunque de mala gana, el cambio de oficio. Cuando se revelan y empiezan a pescar, a profanar el mar, don Goyo ha perdido su credibilidad y está condenado a morir. Muere y luego resucita, porque en el ritmo vital del animismo, las cosas siempre perecen y renacen, cambian de un estado a otro, pero siguen siendo un todo.

## **Estructura y conflicto**

La **colonización primera** se muestra así:

1. En el origen existía el mundo.
2. Aparece un invasor: el hombre (don Goyo).
3. La naturaleza es hostil al hombre.

4. Se efectúa un pacto y se logra la amistad entre ambos mundos con una condición: mantener el equilibrio.

El **desorden** sigue este esquema:

1. Don Goyo consagra el mundo. Resultado: Equilibrio.
2. Los Blancos profanan el mundo: Ruptura del equilibrio. Motivo: Ambición. Resultado: Desorden.
3. Don Goyo exige no picar mangle: obediencia primera, luego desobediencia.
4. La desobediencia produce la muerte de don Goyo y su resurrección.

**Desorden en el mundo:**

**Consagración** del mundo.

Don Goyo, Cusumbo

Resultado: orden.

**Profanación** del mundo.

Los Blancos

Resultado: muerte.

**Desorden en la mujer:**

**Consagración:** amor entre

Cusumbo y Nerea.

Resultado: muerte de Nerea y el patrón Blanco.

**Profanación:** el patrón Blanco

**Desorden en la naturaleza:**

**Consagración** del mangle:

don Goyo.

Resultado: amistad.

**Profanación:** por leñadores

Resultado: muerte del mangle.

**Desorden en Cusumbo:**

**Consagración** del mundo: trabajo.

Resultado: felicidad.

**Profanación:** deuda con el Blanco.

Resultado: asesinato.

**Profanación:** picar mangle.

Resultado: enfermedad.

## **Paralelismo de la consagración del mundo en Cusumbo y don Goyo:**

En Cusumbo el mundo se adentra, lo asimila, lo inunda con su savia hasta convertirlo en parte de ese universo que habita:

Todo vibraba a luz solar. Todo invitaba a vivir y a gozar.

¡Ah, las espigas!

Y una noche –quizá pleno impulso inconsciente– cuando intentó mirarse por primera vez, contemplando el prodigio de la falange verdedora:

–¡Si yo fuera arrozal!

Dar alegría a los montes, alimento y cobijo a los hombres.

Sentirse uno y muchos: Grano de arroz entre los dientes, paja de arroz sobre las chozas y las balsas.

¡Ah, las espigas!<sup>145</sup>

Hay en esta asimilación de la parte en el todo una epifanía, que consiste en el descubrimiento del mundo, y una hierofanta, que es su forma de sacralizar la naturaleza circundante y una consagración al saberse protegido, querido, amado por ese mundo. Cusumbo no solamente se educa en y por la naturaleza, además se identifica, se siente como un todo con ella, mimetizado.

Don Goyo es un cantor apolíneo, ve el mundo como una realidad perfecta si no se rompe el equilibrio. La profanación del agua está permitida aunque cueste trabajo y cause dolor. La profanación del mangle no está permitida. Esto se entiende porque el mangle es varón, el agua es hembra en la simbología del relato y en la mentalidad de los colonos. Don Goyo consigue que la hostilidad del mundo se revierta cuando consagra el espacio y lo hace suyo por medio de una transformación mimética.

145 Ídem, pp. 27-28.

## Los caracteres

**Don Goyo**, nombre que da título a la obra, es el personaje del cholo que coloniza un espacio en las islas de un estero: el Cerrito de los Morreños. El personaje proviene de San Miguel del Morro, y por eso al lugar donde se asienta, un peñasco cerca del mar, le coloca ese nombre redundante, pues sería el Cerrito del Morro, y morreños los que habitan ese lugar del morro, pues “eño” es un sufijo formador de los adjetivos denominales. En consecuencia, el Cerrito de los Morreños es un lugar (cerro) donde habitan los del Morro (cerro), pero como morro tiene la acepción geográfica de peñasco escarpado o cerro, el lugar se denomina redundantemente “el Cerrito de los del Cerrito o de los del Morro.”

Su vida ficticia comienza ahí y no sabemos nada de su pasado anterior. Su existencia en soledad tiene el propósito de dominar una naturaleza adversa: “Las islas, vírgenes y solitarias, se le mostraron hostiles.” Parece que la naturaleza intocada protege y defiende “hasta el último instante su inviolabilidad, no profanada jamás.” La palabra clave **profanada** nos indica que don Goyo es un profanador de la naturaleza en su estado puro, por ello deberá amigarse con esa naturaleza si no quiere convertirse en un adversario. La consagración llega después de esfuerzos cuando entiende que la naturaleza está viva.

Con un machete y una canoa inicia la posesión de esa geografía. A veces se desmotivaba, pero “su deseo de lucha y de triunfo lo hacía proseguir.” ¿Contra quién lucha? La naturaleza. ¿Por qué vence? Gracias a su voluntad fuerte y a cierta metamorfosis que es fruto del esfuerzo. Es que su estadía en soledad lo va convirtiendo en parte de esa misma naturaleza que él doblega y al mismo tiempo lo asimila. La ascesis suele ser en los relatos parte de la transformación del personaje en héroe, pero para que esto ocurra, debe atravesar por pruebas duras y variadas. En este caso, don Goyo se transforma con una ascesis que siendo tan importante para la figura del protagonista, apenas ocupa dos o tres párrafos.

Con esa transformación la naturaleza se le ofrece: “fue en una entrega de hembras lujuriosas.” Desde ese momento existe una solidaridad y una familiaridad con las islas, por ello el mundo deja de ser adverso y las islas “lo empezaron a querer, en su despertar de sueños milenarios.” Es un ambiente que “lo cuidó, lo vigiló, le dio mil consejos, como nunca lo hubiera hecho el mejor amigo.” No extraña que sea un hombre que habla con la naturaleza porque ha vivido en soledad con ella por muchos años. A esta metamorfosis y a esa hermandad con la geografía se debe que don Goyo deje de ser profanador y se convierta en consagrante y defensor de sus amigos: su ámbito. Sin embargo, siempre pesará sobre él la posibilidad de convertirse nuevamente en un profanador.

El retrato de don Goyo cuando estamos dentro de la historia, aparece inmediatamente al lado del antagonista Blanco durante el velorio de la niña que muere de mal de ojo. “Don Goyo Quimí —el progenitor de esa gente— tendría unos ciento cuarenta o ciento cincuenta años, según él decía. Sus hijos y sus nietos parecían hermanos suyos. Su piel, arrugada y curtida, semejaba la de una fruta seca. Medio encorvado, andaba con lentitud y dificultad. Pero en el agua era otra cosa. Parecía un pez. Manejaba la canoa como cualquiera de sus bisnietos. Lanzaba el arpón y la fija. Tiraba la atarraya. Tendía las redes. Se burlaba de los tiburones y cotanudos. `Son mis amigos`, decía siempre.”<sup>146</sup> Este retrato declara la fortaleza física de un hombre muy anciano, manifiesta su torpeza para caminar, y su destreza para andar en el agua, ya sabemos por qué, pues la metamorfosis sufrida y, que hemos descrito, ya lo ha anunciado. También conocemos el por qué de esa amistad con los animales y las plantas.

Un detalle llama nuestra atención, pues a pesar de ser diestro nadador muere ahogado y no en tierra como un relato “realista” hubiera hecho. Asombra también que tiene la piel muy arrugada y seca, pero sus hijos y sus nietos parecían hermanos. Y flota una pregunta que es importante, la Gertru, hija de él ¿tendrá ese aspecto

---

146 Ídem, pp. 88-89.

envejecido? Porque si es así, ¿que ve en ella su enamorado Cusumbo?

La percepción de los vecinos es importante para conocer el aspecto anímico de este personaje desde otra perspectiva. En el episodio tres de la tercera parte, cuando llegan los nuevos colonos atraídos por la bonanza del lugar, casi de inmediato la palabra de don Goyo se convierte en ley, “su consejo, en mandato. Se le quiso como a un ser distinto de los otros. Se le guardaron toda clase de consideraciones. Para él siempre hubo el mejor sitio en todas las casas. El mejor café y el plátano más sabroso. Venía definitivamente una especie de cacicazgo no buscado, que lo rodeaba de atenciones.”<sup>147</sup>

Ya ha muerto don Goyo, entonces Gertru y Cusumbo conversan en la orilla del estero. El lamento de éste nos ofrece el siguiente comentario: “¡Era el hombre más bueno que he conocido! ¡Y qué hombre...! Fíjate que siendo tu padre, sus tataranietos parecen hermanos tuyos.”<sup>148</sup>

Finalmente, don Goyo se caracteriza por ser un buen amante, padre de generaciones, y por no temer al Blanco. Este último rasgo se destaca como una cualidad sobresaliente cuando lo enfrenta en varias ocasiones. Los Blancos le inspiran desconfianza, pero cuando don Carlos (el Blanco) le pide colaborar en cortar mangle, deja en libertad a sus peones para que trabajen para el advenedizo. Sin embargo, poco a poco se endeudan en la tienda del Blanco y deciden cortar mangle para don Goyo hasta que éste da la orden de no hacerlo porque los mangles le han pedido que cese esa labor de exterminio.

**Cusumbo.** Es el sobrenombre que le pusieron a un muchacho nacido en una hacienda y que, por un doble asesinato, huye hasta el Cerrito de los Morreños. Cusumbo es el apelativo andino del coatí, un mamífero

147 Ídem, p. 159.

148 Ídem, p. 196.

plantígrado parecido al mapache. Come insectos y pequeños animales, vive trepado en los árboles y su figura es semejante al zorrillo, pero con la cola listada por franjas negras y con una cabeza más estirada.

El segundo episodio de la primera parte de la novela narra el nacimiento y juventud del cholo. Todas las acciones, después del nacimiento y calzarle el apodo, se dirigen en tres líneas narrativas fundamentales: el trabajo (ordeñar, pastorear, desyerbar, montar, cosechar); su identificación con la naturaleza que se resume en ciertas exclamaciones ante el mundo observado: “¡Ah, las espigas!”, “¡Si yo fuera arrozall!” y “¡Si yo fuera toro padre!”; y el descubrimiento del amor, que también lo aprende al ver el ganado (toros y vacas) hasta que lo practica con Nica.

Pequeños detalles nos hablan de un muchacho sano y bondadoso. Por ejemplo, cuando ordeñaba las vacas “dejaba una teta sin exprimir para el temero.” Sin embargo, es un joven triste y sin niñez como hemos indicado anteriormente.

Mientras don Goyo cambia para integrarse e identificarse con el entorno y se convierte en una especie de santón venerable, Cusumbo se degrada poco a poco hasta que reinicia su vida en el Cerrito de los Morreños. Su degradación se produce por varias causas (núcleos) en serie: el asesinato de su madre; el excesivo trabajo para poder cancelar la deuda contraída con el patrón por el Viejo, y que lo convierte en borracho; el engaño de su esposa Nica con el Blanco lo hace asesino.

Su transformación hacia la decadencia es gradual, enunciada con estas proposiciones anímicas por el narrador omnisciente: “Sentía un inexplicable temor ante todo.” “Se dijera que sus carnes empezaban a desinflarse irónicamente y sólo dejaban ver los huesos angulosos.” “Tanto había sufrido y había trabajado, que se había vuelto un desgraciado.” “Le entraban ganas de huir” para “vivir por fin su vida, su pobre vida, de eterno pisoteado y maltratado.” “Era el pánico de

la eterna explotación, la venganza de la tierra, en que sus antepasados fueron los señores y los dueños.” Esta enumeración de su estado de frustración a que ha llegado se revela en solamente tres párrafos contiguos del cuarto episodio de la primera parte. Para escapar del trance, supone que el amor de la Nica lo salvará, pero el engaño de ella con el patrón Blanco lo hunde más hasta convertirlo en doble asesino.

Para regresar a su estado primero de bondad y equilibrio con la naturaleza, tendrá que pasar por varias peripecias hasta que surja el verdadero renacer cuando, al adquirir la enfermedad venérea, don Goyo lo cura. Esta sanación y el enamoramiento de la Gertru inician el cambio hacia la mejoría.

Cusumbo odia al Blanco por explotador y abusivo, ha sufrido en carne propia la deuda heredada y el adulterio de la esposa. Por esas experiencias también se siente incómodo ante el Blanco. En Guayaquil, su reacción al subir al tranvía es de nerviosismo: “Se agitaba nervioso sobre el asiento. Miraba a todas partes. Sudaba. Se le antojaba hostil cuanto estaba mirando. (...) Se sentía empequeñecido, humillado por tanta altura y belleza, por tanta velocidad y fuerza.”<sup>149</sup> Sin embargo, después de esa experiencia su reacción es insólita: “¡Algún día viviré en Guayaquil!”

El desprecio de los extraños en Guayaquil es decisivo para entender el estado de postración al que ha llegado. Cusumbo está hospitalizado, “una extraña angustia le mordía todo el cuerpo. Sudaba copiosamente. Los que lo rodeaban se apartaban molestados por su olor y por su vestido, todo manchado de suciedad y de mangle.” Cuando abandona el hospital, está peor que cuando entró, y cree que se han burlado de él. Cusumbo canta y baila, toca la guitarra y entona canciones tristes que parecen “traducir la vida dolorosa de las razas que mueren.”<sup>150</sup>

149 Ídem, p. 71.

150 Ídem, p. 95.



**Goyo-Cusumbo.** Ambos son como una misma personalidad, como las dos caras de una moneda. El uno es experimentado, el otro inexperto; el uno viejo, y el otro joven; el primero ha viajado hasta asentarse en el Cerrito de los Morreños, y el segundo también ha huido hasta radicarse en el mismo lugar. Los vínculos de ambos personajes son el territorio (islas del estero) y la Gertru, hija de don Goyo y enamorada de Cusumbo. El uno remite al otro, y viceversa.

La teoría del doble, de Otto Rank,<sup>151</sup> no señala que los personajes desdoblados sean antitéticos, antípodas, pueden ser complementarios. Don Goyo tiene su segundo yo en el joven Cusumbo a quien quiere y defiende paternalmente, y Cusumbo ve en el anciano al arquetipo que desea ser. De don Goyo no conocemos la historia anterior a su llegada al Cerrito de los Morreños; de Cusumbo conocemos algo de su pasado, pero la suma de ambas historias nos da un todo. La adición de don Goyo más Cusumbo produce una historia vital acerca de la colonización de un territorio.

El pasado de don Goyo, que no conocemos, es presumible que haya sido como el de Cusumbo, de la misma manera que presumimos el futuro de éste: al casarse con la Gertru, la estirpe de don Goyo, su simiente, permanecerá en las islas. La permanencia de la leyenda se alarga diacrónicamente por lazos familiares y sincrónicamente por la presencia de don Goyo, cuya presencia fantasmagórica sigue viva en el mundo que ha originado.

El proceso de caracterización de los personajes en *Don Goyo* consiste en distribuir una personalidad completa entre varios actores, de tal manera que la suma de ellos elabore un todo. De la misma manera que los oponentes (los Blancos), siendo diversos, pueden actuar de forma igual y elaborar el contraste en la historia, los protagonistas pueden ser dos o más y relevar el protagonismo por un modo de ser que es la adición de ellos. Así, don Goyo no es un único ser, su juventud está presente, ya en su ancianidad, en el personaje Cusumbo. Si no fuera de esta

151 Otto Rank, *El doble*, Buenos Aires, Orión, 1976.

manera, ¿por qué llamar *Don Goyo* a la novela si gran parte de la acción está desarrollada por Cusumbo que no es antagonista? Precisamente porque el ser de ficción don Goyo está ramificado, desdoblado, complementado en la personalidad de Cusumbo.

Ambos son el protagonista, produciendo un solo carácter: el del colono que lucha por establecer y construir un mundo. Cusumbo observa que su padre mata a la madre y de igual forma Cusumbo asesina a la Nica. Los motivos son distintos, pero esta coincidencia no marca, como se ha dicho,<sup>152</sup> un determinismo sino un paralelismo entre acciones que se repiten. Muchas actos se reiteran no por el determinismo sino porque las historias que se cuentan tienen puntos de coincidencia que avalan esa suma de caracteres duplicados. Gracias a esta suma de partes entre la media vida de Cusumbo y la media vida de don Goyo, llegamos a una unidad artística, caso contrario ¿quién sería el protagonista?

La estirpe de don Goyo encontrará su punto de encuentro en la Gertru, lazo femenino que supuestamente perpetuará la leyenda. No en vano, en ese final de resurrección animista, la pareja Cusumbo-Gertru es la que ve al hombre fantasmal nadando en las aguas del estero. La fraternal semejanza no representa una oposición sino una adición, lo joven y lo viejo, experto e inexperto, pasión y tranquilidad, mando y obediencia, son algunas de las constantes que se ensamblan para caracterizar al protagonista: Goyo-Cusumbo. Asimismo, hay coincidencias en el viaje para llegar al estero a la misma edad, en su identificación con la naturaleza, en su odio al Blanco y en su fuerza. Desde que Cusumbo arriba, don Goyo aparece sutilmente cuando está presente este joven peón; el anciano es como una sombra que emerge y desaparece para dar fortaleza.

Es don Goyo quien cura a Cusumbo de la enfermedad venérea. Este segundo nacimiento de Cusumbo, que marca la nueva dirección del

152 María E. Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Letras del Ecuador, n. 91, Guayaquil, 1979, p. 44. Debemos aclarar que estamos completamente en desacuerdo con la interpretación de esta autora.

relato, es protagonizado por ambos. En toda la novela aparece el doble. Cuando muere el anciano, hay dos seres todavía, Cusumbo que lo reemplaza terrenalmente, y el ánimo de don Goyo que aparece y se manifiesta para que su lección de vida (su pacto con la naturaleza) no se olvide.

El héroe mítico está presente en la memoria colectiva. En *Don Goyo* no existe esta memoria porque permanece en su aspecto inmaterial, su espíritu, y carnal como Cusumbo, por ello no necesita ser recordado. El héroe mítico es memoria que se canta para no olvidarse; en cambio, las presencias no necesitan ser recordadas, están ahí. Lo que está unido al ciclo de la naturaleza siempre es, modifica su apariencia, pero persiste en otra forma. La muerte de don Goyo conlleva su resurrección en la misma naturaleza, y es en ella donde se siembra, porque aparecer y desaparecer, vivir y morir, son los ciclos naturales de la vida.

**Encarnación Estupiñán.** Es el viejo cuentero. Representa la importancia de la tradición oral en las culturas primitivas para cuidar la memoria colectiva. Este personaje solamente cumple catálisis, transiciones temporales que indican el entretenimiento en la infancia de Cusumbo. A través de sus historias, dos en esta novela, también educa y mantiene viva la memoria fantástica de los colonos. En la balsa amarrada en los troncos de los mangles, mientras espera la llegada de la balandra para trasvasar el fruto de la pesca, Cusumbo comienza a recordar la imagen de Encarnación.

Su importancia en la vida del muchacho Cusumbo fue decisiva por los cuentos que narraba, pues se nos informa que “don Encarnación era el eje de todos sus recuerdos.” El retrato de este personaje, que no tiene mayor desarrollo después de las historias reveladas, es el de un hombre “alto, cetrino, cejijunto, con poncho amplio y fuerte terciado sobre el hombro, armado de un formidable puñal, que hacía temblar, apareciendo misteriosamente de vez en cuando en la hacienda, mirado de todos con respeto, casi con temor.”<sup>153</sup> Los rasgos

153 D. Aguilera Malta, *Don Goyo*, op. cit., p. 30.

de la impresión que causa Encarnación son similares a los de don Goyo, personaje misterioso, respetado y poderoso. La figura del oráculo que vaticina el aguaje, ño Francia, también es muy similar a don Encarnación y don Goyo, solamente cambia el color: es negro. La predicción sobre el aguaje, como veremos en otro lugar, es indicio de la sabiduría de los brujos adivinos cuya cima más alta está representada en la figura de don Goyo, quien habla con los mangles como lo testimonian Cusumbo y don Lestón.

Las historias que cuenta recuerdan los relatos, algo atenuados, del libro *Los que se van*: “historias espeluznantes, en que cruzaban polleras de hembras hermosas, sangre de montubios bravos, machetazos definitivos, que cercenaban las vidas.”<sup>154</sup> Sin embargo, la inmediata acotación del narrador resta realismo a las historias: “pero lo cierto es que nadie podía afirmar con certeza nada de lo que decía.”<sup>155</sup> De tal manera que los oyentes aceptan que las narraciones son fantasías, por lo tanto se acabó la interpretación del “realismo mágico” de la novela.

Es posible que en la figura de don Encarnación estuviera presente el primer libro de cuentos *Los que se van*, pues hay dos obviedades que lo señalan. El primero es el estilo, pues el cuentero habla “con palabras entrecortadas, en un estilo seco, lleno de imágenes, accionando las manos,” de similar manera y con iguales contenidos a los escritos en el libro de cuentos se calca el paralenguaje. El otro indicio es que la segunda historia es casi una copia de algunos relatos que presentan a la mujer brava y marimacho.

Don Encarnación no llega a ser doble de don Goyo porque es completamente semejante, una réplica del mismo protagonista. Es también una anticipación de la figura todavía nebulosa, en esas primeras páginas del relato, del personaje central. “Don Encarna vivía una eterna leyenda”, como lo es don Goyo. “Conocía el lenguaje de los guayacanes y de los cabos de hachas, de los nigüitos y de los

154 Ídem, p. 30.

155 Ídem, p. 30.

cascoles, de los tigres y de los venados, de los tiburones y de los sin bocas. Además leía en el espíritu de todos sus camaradas en la lucha contra la montaña.”<sup>156</sup> ¿No son ese retrato y ese talento de don Encarnación los mismos de don Goyo? Indudable que sí, de tal manera que don Goyo, ño Francia y don Encarnación son un tipo de hombre, no único, sino repetido, mitad leyenda y mitad correalidad. Esta falta de identidad en el personaje central, al observar iguales características distintivas en varios personajes secundarios, resta profundidad al protagonista y opaca el “realismo”. Y no se confunda esto con lo mencionado acerca de la suma de Cusumbo y don Goyo.

Pero hay otro detalle del narrador que es preciso destacar. Dice el narrador a continuación: “Y lo mejor era que él estaba persuadido de que lo que decía era absolutamente cierto.” Obvio, estaba persuadido, como el mismo don Goyo lo está, de hablar con los mangles, aunque luego, para sembrar una mota de duda “realista”, se nos diga que le pareció a don Goyo que había soñado. Estas dudas del narrador ante las situaciones, son muy diferentes a las certezas de don Quijote en ese pasaje de Dulcinea que utilizamos en un capítulo anterior.

**El Blanco.** Con el genérico “los blancos” o el Blanco, se reúne un tipo de personaje masculino antagonista que simboliza la explotación, el engaño, lo malo, lo repudiable. Las mujeres blancas son buenas, se supone. La misma generalización de muchos en uno, a través de una inferencia que sería si algún blanco es malo, luego todos lo son, ya nos advierte de un maniqueísmo manifiesto en la novela. El hecho de que el personaje opositor no tenga una individualidad resta “realismo” al texto. Al contrario, los personajes antagónicos en las novelas “realistas” siempre son encarnaciones muy típicas y bien construidas.

Este Blanco, un italiano, desprecia al cholo, lo engaña en las cuentas y, sobre todo, no respeta el orden natural de las islas y lo destruye por su ambición, tema que ya aparece en el cuento “El cholo que odió

156 Ídem, p. 31.

la plata”.

“Don Carlos –el Blanco– debía tener unos treinta años. Nadie sabía de dónde era. Lo suponían gringo, porque no hablaba como otros blancos de Guayaquil. Decíase que era malo, muy malo como casi todos los blancos. Que había ido por esas islas para fregar a los cholos. Era alto y fuerte. Llevaba polainas. Tenía facciones duras. Iba vestido de kaki.”<sup>157</sup>

Este patrón Blanco se opone a los peones: “los peones agachados, humildes, regando con sudor y sangre esa tierra, pródiga en frutos, nunca suyos; el patrón, panzudo y orgulloso, siempre a caballo, siempre con el insulto en los labios y el látigo en la mano.”<sup>158</sup>

**La comparsa adyuvante.** Los personajes informadores y colaboradores de los protagonistas no poseen rasgos muy definidos. Entre ellos se encuentran la Márgara, primera esposa de don Goyo, traída de Guayaquil; la Andrea, segunda esposa, escapada de las palizas de un esposo violento; la Gertru, hija de ésta última; y un puñado de cholos venidos cuando se esparció la noticia de la prosperidad del Cerrito de los Morreños. Los más importantes por sus acciones son Leitón, el maestro Lino, quien construye la balandra “Mercedes Orgelina”, los Quinde, Banchón, Guayamabe y Chamadán. Algunos de ellos han sido nombrados en los cuentos de la obra *Los que se van*.

Directa o indirectamente son adyuvantes del Blanco la Nica, primera esposa de Cusumbo y luego amante del patrón, algunos peones innominados que cortan mangle y laboran la tierra del extranjero. Las prostitutas y los médicos son adyuvantes del Blanco en el sentido de que enferman (la enfermedad aparece en “Juan der diablo”) y humillan a Cusumbo. En el hospital, Cusumbo sufre las humillaciones de “muchos hombres, de lentes, que se dan gran importancia. E innumerables tipos flacos, pálidos, tristes, que iban y venían, callados y pensativos.” Estos hombres son los que “lo miraban bajar y brotaban las burlas de todos los ojos y de todos los labios. Cusumbo iba cenizo,

157 Ídem, p. 88.

158 Ídem, p. 47.

taciturno,” sintiendo el desprecio de los ciudadanos.

Las mujeres son vistas desde la óptica del macho así: “lo que pasa es que las mujeres hay que tratarlas a palo, como si fueran mulas. Sólo así están contentas, sólo así hacen lo que uno quiere. A las buenas nadie consigue nada. Hay que tumbarlas en medio de los mangles, en cualquier parte.”<sup>159</sup> Y ellas mismas conocen la dependencia machista y el temor de la entrega: “Tú sabes, miadero probado, miadero olvidado... ¿Y si tú me olvidas?... ¿Y si tú me olvidas después, Cusumbo?... Te desgraciarías vos y me desgraciarías a mí.”

## Los símbolos

**Las islas.** El humano es un hacedor de símbolos, basta dar una ojeada a *El Animal simbólico* del filósofo Cassirer<sup>160</sup> para darse cuenta de ello. La simbolización es parte de la interpretación; el universo de los signos es un mundo de símbolos, una semiosfera.

Las islas simbolizan un universo. Las épicas primitivas consideran el mundo conocido como una isla. Colón llega a las islas, Ulises viaja de isla en isla hasta converger en su isla Ítaca, y el barrio que camina el protagonista de *Ulises*, de Joyce, es también una isla. *La isla virgen*, de Aguilera Malta, recrea el mundo en un espacio cerrado que es una isla. La isla es el espacio, la territorialidad asumida como propia que otorga identidad geográfica a un grupo.

**El mangle.** Este árbol mantiene su presencia en toda la narración. Es como un personaje más y representa el animismo de la naturaleza y el pacto que hay entre hombre y universo. Los elementos, agua, árbol (mangle), río y mar, luna y sol son parte de la hierofanta o manifestación de lo numinoso, de lo sagrado, del espíritu del entorno cósmico.

El mangle más viejo de las islas –que don Goyo vio crecer

159 Ídem, p. 122.

160 E. Cassirer, *El animal simbólico*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, v. eds.

a su lado— se inclinó. Sus hojas verdinegras parecieron tocar al cholo anciano en gesto de caricia. Su corteza se abrió como una flor gigantesca. Sus nudos agrietados se dijera entrañas desgarradas. Y —en medio del asombro de los siglos, hecho inquietud de dolor y vida- el mangle más viejo de las islas —con voz extraña y triste— habló:

—Nos vamos, Goyo. Nos vamos. Ha venido el Blanco maldito. Ha venido a arrancarnos de la tierra en que nacimos, a corrompernos con su oro esclavizante, a hacernos enemigos cuando nuestras razas marcharon siempre paralelas y siempre amándose y amadas. Hoy nuestros cuerpos, mutilados, sangran constantemente.<sup>161</sup>

No parece obvio que esto sea “realismo social”, pero poco importa, pues la obra no vale por ese encasillamiento sino por otros atributos. En la conversación que sostiene el mangle con don Goyo se recuerda el pacto inicial, original, el que don Goyo hizo cuando llegó a las islas. El mangle reclama el mal trato que hacen los montubios, peones del Blanco, y al mismo don Goyo que también corta mangle y lo envía a Guayaquil.

Este mangle ha sido testigo de la colonización. Es macho y, como el matapalo en la novela *Los sangurimas* (José de la Cuadra), simboliza una estirpe humana original que habitó estas tierras. Este mangle es macho y fertiliza el agua.

Gertru es incrédula y supone que su padre “está loco”, sin embargo, Cusumbo reafirma que se puede hablar con los mangles, indicio no solo del animismo que envuelve el pensamiento de la novela, sino que confirma que este montubio es un doble de don Goyo: “Muchas veces he oído hablar a los mangles. Con la llena, todo se colma de gritos y murmuraciones por todas partes.” Don Leitón, para quien trabaja Cusumbo, también redonda en ese carácter humano de los mangles, y a la noche, mientras pican mangle, observan el espectáculo marital

161 Aguilera Malta, *Don Goyo, op. cit.*, p. .97.



de los mangles con el agua:

Era una fiesta extraña la de estas agitaciones nupciales. Se estiraban los maridos nervudos. Jadeaban estruendosamente, en un desbordamiento de virilidad. Parecían catanudos verticales, catanudos enormes, catanudos tornados remezón de lujuria y furor de correntada. Después, el espasmo, la semilla, la semilla humilde, loca, que iría a flotar, abandonada, sobre el océano, hasta encontrar otra isla madre-hembra, a la cual pudiera sacarle vida para regarla con la lluvia de la savia que adquiriera.<sup>162</sup>

Estas nupcias de la naturaleza sirven de introito para la unión de Cusumbo con la Gertru. Unas cinco páginas más atrás, cuando Cusumbo ha declarado que él también escucha la voz de los mangles, se lee: “Vino la posesión. La noche ahogó un grito furtivo. El estero pareció ayudarlos. La canoa se hizo canción de vida y tuvo agitación de correntada. Hasta el viento llevó tono de caricia.”

De igual manera como las dos entregas, Gertru-Cusumbo, mangle-estero, coinciden, la muerte de don Goyo concuerda con la del mangle viejo y se producen a la vez. “Vieron que el mangle más viejo de las islas había caído sobre el estero. Sus ramazones gigantescas estaban hundidas en el agua. Sus raíces, desarticuladas, rotas, sanguinolentas, salían del fango, en ímpetus de marcha.”<sup>163</sup> Cerca de este árbol se encuentra el cuerpo sin vida de don Goyo.

**El agua.** Simboliza a la mujer no solamente por la simbiosis del mangle con el estero, sino también por las palabras que significan las operaciones del mar y su movimiento. El agua es fuente y origen de todo (*fons et origo*). Don Goyo vuelve al agua cuando muere. Como en un bautismo por el agua, el nacimiento de Cusumbo, en el arranque de la novela, es acuático, los pescadores eran como peces.

**El sueño.** El narrador utiliza el sueño como memoria y visión. El sueño

---

162 Ídem, p. 104.

163 Ídem, p. 192.

aviva el recuerdo. Cuando despierta después de la borrachera en Guayaquil, en Cusumbo aparece la memoria del contacto con la prostituta. “Vio cómo se arrojaba encima de una mujer desnuda, de carnes flácidas y pobres; cómo se agitaba sobre ella, al ímpetu feraz del aguardiente; cómo hacía gestos de repugnancia su propia carne, que se había sentido bañada en un sopor gelatinoso.”<sup>164</sup>

Es el sueño también el que despierta las visiones. Don Goyo no sabe si su conversación con el mangle ha sido sueño o correalidad. “Don Goyo se preguntaba si habría soñado.” Por alguna razón extraña, esas voces que ha escuchado se atribuyen al sueño, pero después recapacita y las acepta como una experiencia verdadera.

**El carbón.** La descomposición de Cusumbo, su degradación por olvidar el pacto y no vivir en armonía con la naturaleza en un pacto que está implícito desde su infancia, llega a su culminación cuando viaja a Guayaquil para vender el fruto de la pesca y comprar algunos víveres para los cholos del Cerrito de los Morreños. La ruptura de su pacto abre la posibilidad de una decadencia realizada en varias conductas que lo van rebajando: el trabajo sin sentido, el asesinato de la madre por el padre, la deuda impagable y heredada (paradójicamente él debe pagar una deuda del padre que asesina a su madre, y es deuda contraída por cancelar la fiesta de ese matrimonio), la borrachera, el doble asesinato, la huida, nuevamente el trabajo, la enfermedad venérea.

Cuando se pinta repetidamente la visión de Guayaquil, Cusumbo está observando su propio deterioro. La función que cierra el ciclo es la curación de don Goyo cuando le aplica la medicina natural. Ése es el nuevo nacimiento de Cusumbo que se abre al amor de la Gertru.

Este carbón que desvela el estado de ánimo es signo de su fracaso existencial y marca el fin de la caída, así como la curación de su

164 Ídem, p. 77.

enfermedad señala el renacer de su nueva existencia. “Carbón, carbón sobre las calles, sobre los hombres, sobre la vida; carbón, carbón negro, carbón blanco, carbón carne de mujer; humo es que hay incendio, el incendio se lleva en las venas.”<sup>165</sup> ¿Se requiere mayor explicación?

La vida de Cusumbo ha sido resumida con ímpetu y destreza a través de esa imagen de los “sacos de carbón hechos montaña.” Volverá a Guayaquil para aliviarse en un hospital, pero los médicos de los Blancos no pueden con la enfermedad. Don Goyo es el curador y el que inicia a Cusumbo en otra vida. Fijémonos que al referirse al carbón pone sobre esa negrura todas las funciones que han trastocado su felicidad: blancos, negros, mujeres, confusión, calles.

**Hacha y red.** En numerosas ocasiones aparecen estos vocablos asociados a las labores diarias. Su repetición constante en los cambios de tareas no solamente señala que el trabajo es el eje de la acción narrativa, sino que también estos objetos en sí mismos poseen unas connotaciones especiales. El hacha rompe, corta, hiende, golpea. Es la herramienta agresora. El mangle, como se ha visto, se queja de las heridas en su piel producidas por el hacha. El hacha es el trabajo malo que se relaciona con la prohibición de cortar leña para que no desaparezcan el equilibrio y el orden. El hacha tiene además el significado de lo fálico, de penetración.

La red recoge, llena, engorda, recibe, atesora, pero no hay sangre. Mientras el hacha es un instrumento cruento, la red es la herramienta incruenta. Indica lo bueno, lo permitido. La red es hembra porque recoge y acoge a los peces. El hombre Blanco introduce el hacha para romper la vida de los árboles. Los cholos desbrozan y pescan. La pesca se vuelve dañina solamente cuando el orden natural empieza a ser degradado por el hacha y sobreviene la prohibición de no picar mangle.

**Los relatos de Encarnación Estupiñán.** La interpolación de don

165 Ídem, p.74.

Encarnación con sus dos relatos sería innecesaria si no contuviera dos indicios que se relacionan con el tema de la obra y anticipan acciones posteriores. Además, dentro de la pintura de las costumbres campesinas el cuentero sirve como memoria de una colectividad, como informador y distracción de los cholos. Su función como personaje en la fábula es entretener y ser memoria de la historia; su función en el argumento es anticipar a don Goyo, a quien se parece, y conceder verosimilitud a hechos posteriores.

El tema de la primera historia, la del negro Francia y su familia, se refiere a la fuerza de la naturaleza que se vuelve hostil cuando se desobedecen sus leyes. Francia “era medio brujo y medio adivino.” Tenía la capacidad de predecir el futuro y, como a don Goyo, se lo veía “andando sobre el río.” Un día la hacienda de un Blanco se alborota porque los peones han visto que el brujo y su familia huyen hacia el monte para protegerse de un terrible aguaje que acaecerá. El Blanco mayordomo no cree en el presagio del adivino y se ríe porque nadie puede augurar el comportamiento de la naturaleza. Pero ño Francia no se equivocaba:

Al instante se estremeció la selva. Los árboles, temblorosos, se empinaron. En medio de las raíces colgantes, de los brusqueros intrincados y de las ramazones desarticuladas, empezaron a surgir multitud de venados, ardillas, vacas, caballos, jabalíes, todos los animales de esas tierras. Venían en una absurda mezcla, causada por el terror, destrozando lo que encontraban a su paso y destrozándose ellos mismos en la huida dislocada. Pronto, el cielo se oscureció. Millares y millares de aves se elevaron, formando verdaderas manchas gigantescas. El ambiente se poblaba de gritos, de ruidos exasperantes, de conmociones ignotas. Y, sobre todo, creciendo cada vez más, el mugido de la inundación. (...)

Venían ráfagas de un viento huracanado. Se dijera que todo se iba a terminar. Los árboles empezaron a temblar y a caer. Pero, apenas caídos, principiaban también a caminar. Era como

si le hubieran nacido millones de pies a la montaña. El ruido se hacía insoportable. Lo sentían ya por todo el cuerpo. Igual que si un brazo colosal les triturara todas las vértebras.<sup>166</sup>

Este aguaje acaba con la hacienda y la vida del Blanco mayordomo. Al apaciguarse la naturaleza, ño Francia sentencia: “Ya ven ustedes lo que les pasa a los descreídos.” La pintura del aguaje se realiza mediante enumeraciones, hipérboles, comparaciones y prosopopeyas que refuerzan el poder de la naturaleza hostil, y tiene indudablemente el toque del animismo. Esta hostilidad natural es la que conseguirá vencer don Goyo por un pacto de amistad que se basa en la comunión con el entorno.

La segunda gran fuerza de la obra es la mujer, por la que se mata, se trabaja y lucha. Este poder lo recrea el cuentero en el personaje la Agallada, “una mujer indomable,” quien, poseída por la ambición, se entrega a los hombres. “Con sus caderas ondulantes y con sus vaivenes de canoa balumosa, conquistaba a los hombres.” Había sido engañada por un Blanco a quien se lo caracteriza como “sátiro”. De ese encuentro había tenido un hijo y luego había sido abandonada. Por todo ello cogió odio a los hombres. Llegó a “Dos Revasas”, donde trabajaban unos gringos. Ella se ofrece a cocinar para ellos. Una noche un gringo intenta violarla, pero se defiende y escapa con el hijo en una canoa. Zozobra, y ambos mueren. La conclusión es que al pasar por el lugar se debe orar por sus almas, de lo contrario se aparecen los espíritus en pena de la madre y su hijo.

El pequeño relato de Encarnación prefigura ya la importancia de la mujer en las vidas de Cusumbo y don Goyo. La Agallada se parece bastante a la mujer del relato “La Salvaje”, texto de *Los que se van*. Cabe anotar que el engañador y el violador son Blancos, que frente a acciones parecidas de los montubios nunca usa el narrador el término “sátiro”. El cuento sirve de eslabón y bisagra, catálisis temporal, para

---

166 Ídem, pp. 34-35

encontrar a Cusumbo ya en la pubertad y en su preocupación por el sexo. Además los dos Blancos refuerzan la figura del patrón, quien por acostarse con la Nica, esposa de Cusumbo, provocará el doble asesinato.

**Muerte y resurrección.** La resurrección de don Goyo no es epopéyica sino épica (relato), su muerte conduce hacia la vida, pues por la muerte vuelve a su estado primigenio, al origen, a la madre tierra.

El conflicto entre profanación y consagración promovido por los blancos se produce muy lejos de las escenas iniciales, cuando don Goyo conduce al Blanco a su casa porque éste está completamente borracho. En ese momento es cuando los mangles hablan a don Goyo y vuelven a recordarle que respete el pacto.

## La crítica frente a *Don Goyo*

Mientras leíamos las críticas y comentarios sobre la novela *Don Goyo*, muchas dudas nos asaltaban. ¿Cómo se puede hablar de epopeya si nos enfrentamos a una obra del realismo social? ¿Puede una epopeya ser realismo social?

Si es una novela con gran contenido mítico y el mito tiene referente fantástico, ¿cómo es una novela “realista”? Al respecto, Carlos García Gual, en su obra, *Mitos, viajes, héroes*, nos informa que “sobre la veracidad del mito no caben demostración ni testimonio. Del mito no hay una *apódexis* posible, ya que lo que cuenta no tiene referencia empírica y directa en la realidad sensible. El mito habla de *thaúmata*, de `hechos admirables’”.<sup>167</sup> Sin esa verosimilitud y coherencia del relato realista, y *Don Goyo* se ha clasificado como “realismo social,” ¿cómo hicieron los comentaristas para transmutarla? La epopeya narra hechos gloriosos de un pueblo y glorifica los actos grandiosos de unos héroes emparentados con la divinidad, se dirige a la nobleza y soslaya el trabajo de los plebeyos y siervos, en este caso sería

167 Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 15.

el de los peones.

Otro aspecto aún más confuso es cómo se endilga la clasificación de epopeya a *Don Goyo* si la epopeya es producto de la aristocracia y de la complacencia de las clases sociales encumbradas, de la nobleza, que desean emparentarse con un pasado glorioso y tener una identidad semidivina. ¿Sería *Don Goyo* la epopeya de los marginados y oprimidos? “El cantar heroico se dirigía todavía exclusivamente a los príncipes y a los nobles, sólo se interesaba por ellos, por sus costumbres, normas e ideales...”<sup>168</sup> La sociedad humilde de la epopeya es anónima e insignificante, y el soldado es comparsa, jamás conocemos su valentía, su arrojo y temor, pues sirve a la nobleza.

¿Y el mito? Paul Diel nos explica la aparición del mito en la siguiente forma: “En la época de expansión de las culturas agrarias, la psique humana evolucionó hacia una complejidad bastante alejada del primitivismo y animismo, e inclusive del alegorismo cósmico. La imaginación no es solamente afectiva y divagante, sino también expresiva y simbolizante.”<sup>169</sup> En *Don Goyo* no hay un planteamiento mítico, existe una relación antropomórfica con la correalidad que no proviene del mito, sino de cierto animismo y de un panteísmo antropológico. Si don Goyo fuera un personaje mítico carecería de su profunda humanidad y sería más una especie de dios en vez de colono, cacique, explorador y viajero. El mito es explicación no racional de la realidad, y el animismo es representar el mundo a través de un espíritu sagrado que gobierna el mundo. El mito se acerca a la razón, el animismo y el panteísmo se acercan a la religiosidad, a la fe y a lo consagrado.

Me parece que la crítica apologética ha errado acerca de la interpretación de *Don Goyo*, pues por querer enaltecer a un personaje, lo ha degradado. Es preferible ver a don Goyo como un personaje legendario, sumido en sus trabajos y en su animismo, que como un héroe de una epopeya inexistente. La grandeza de don Goyo radica

168 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Guadarrama, 15ª. ed., 1979, p. 88.

169 Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976, p. 13.

en su ecuanimidad, en su lucha y vencimiento del mal, en no doblegarse ante el Blanco, en salvar el entorno y preservarlo; mejor es esto que unas acciones descomunales y grandiosas, ilusorias, falsas y quiméricas. Sumido en la leyenda, don Goyo adquiere la dimensión real de un colono que con su esfuerzo creó un pueblo, lo dio vida y dejó una estela de bien. Convertirlo en héroe de epopeya es borrarle su identidad de montubio, recio para el trabajo, animista, enamorado, constante, digno de su estirpe.

### ***Los que se van y Don Goyo***

Algunas similitudes temáticas:

- a. El cuento de Encarnación sobre la salvaje es una constante en *Los que se van*.
- b. Banchón hace lo mismo que Cusumbo: trabajar.
- c. El aguaje que sube aparece en el cuento "Al subir el aguaje" de Gallegos Lara.
- d. La pintura de Guayaquil en las dos obras "El cholo que se fue pa Guayaquil" y en *Don Goyo*, Cusumbo en Guayaquil, nos ofrece dos visiones muy diferentes de la ciudad, sea cual fuere la ciudad real. La una es visión del enamorado, la otra del decepcionado.
- e. Los colonos y sus faenas se repiten, así como sus nombres.
- f. La presencia del Blanco en "El cholo que odió la plata" y en la novela, como el malo que actúa movido por la ambición, es idéntica en ambos textos.
- g. El tema de la mujer brava y macha que desprecia a los hombres es muy semejante en ambos libros.
- h. La enfermedad venérea se repite como acción que provoca



desastres.

## La ideología

**Maniquea: bien-mal.** Ya hemos advertido que la lucha abierta entre bien y mal se presenta en dos niveles, en la naturaleza que obra de una u otra forma según el trato humano, y en la oposición del Blanco versus los colonos montubios. El Blanco es un abstracto genérico cuyas características son: ambicioso, sátiro, abusivo, explotador, tramposo y engañador. La consagración del mundo es una idea romántica, y la idea de que el progreso es dañino proviene de las ideas de Rousseau y su concepto de que “el hombre es bueno por naturaleza y la sociedad lo corrompe.”

La **ideología social** no muestra relaciones de los conflictos estructurales de base que indicarían una superestructura social. El mundo social se estratifica alrededor de un cacique que entiende el mundo, y de unos subalternos que lo obedecen. No existe una jerarquía del poder como estado, solamente cacique y dos núcleos sociales: el del trabajo y el de la familia. Las relaciones son tribales con fuertes lazos de amistad e identificación con el trabajo, o sea, carismáticas. Se habla de la familia en el momento que don Goyo se acuerda de que tiene hijos, algo que recuerda algún indicio de *Cien años de soledad* anticipado. El aprendizaje de los niños es práctico, surge de su contacto con la naturaleza.

Se ha confundido situación social con oposición social; la lucha de clases pretendida es, en muchos casos narrativos, una situación, no un conflicto. No basta con decir que los Blancos son malos, deben actuar como tales y generar conflictos sociales con esas acciones, del mismo modo no basta con escribir que los mestizos son buenos, hay que representar simbólicamente esa correalidad. La cultura es agraria y pesquera con referencias al mar y a la tierra. La relación con el mundo de los objetos es directa y sin mediaciones, no hay radio, ni cine. La naturaleza está animada, por ellos habla y dirige las vidas.

En esa **sociedad tribal**, el comunitarismo es la fuerza del grupo y

aparece en la construcción de la balandra “Mercedes Orgelina”, en la solidaridad en la pesca de peces y mariscos, pero las decisiones fundamentales las hace el cacique.

Los juicios de valor hacia la **hembra** son siempre machistas. Se aprecian las mujeres por lo externo, porque están buenas, por el goce y el deseo que proporcionan al hombre, por su sensualidad y por su servicio. Como no aparecen con alma, reaccionan casi instintivamente. Así, no vemos llorar a Gertru ni a Andrea por la muerte de don Goyo. Cuando protestan por las profanaciones del hombre lo hacen sin rabia, casi sin fuerza, como algo que es natural.

No existe un marianismo cristiano en la protección de su virginidad, su escudo es esa sabiduría que les ha enseñado que el hombre es infiel, que las usa y luego las abandona. La promiscuidad es algo natural tanto en hombres como mujeres. Cuando la Agalluda “pasaba al lado de una mujer de esas que tienen un solo marido, siempre iba seguida de ese nombre pronunciado como un insulto: ¡La Agalluda.” Se sobreentiende que las otras mujeres, las comunes que tenían varios maridos, no la insultaban.

Hay dos tipos de relaciones sexuales. Con las mujeres de las islas es natural y grato, con las que viven en la ciudad (mundo extraño) es “botar la piedra”, o sea, un simple desahogo, pues no proporcionan el mismo goce y además enferman, como en el caso de Cusumbo, quien manifiesta: “No me gustan las hembras del Guayas.”

**Relación mundo entorno.** Como el entorno está animado por el alma de la tierra, las figuras literarias más utilizadas para vivificar el cosmos son las prosopopeyas, las comparaciones y las metáforas de relación con el universo circundante.

La **medicina natural** es superior a la medicina profesional. Por ello, los médicos, en vez de curar a Cusumbo, lo enferman más, mientras que don Goyo lo sana con su sabiduría ancestral. Don Goyo “le dio a beber agua de guineo, asentada durante varios serenos. Le inyectó,

por la uretra, jugo de limón cocido, haciéndolo saltar. Le preparó quién sabe cuántos brebajes más. Y lo curó.” Y nuevamente subyacen las ideas de que la naturaleza obra bien con sus amigos y la oposición entre mundo natural y progreso, barbarie y civilización.

Precisamente el **progreso** de Guayaquil, que aparece en el uso del tranvía, poco a poco, después de la admiración y el recelo, le produce asco a Cusumbo. Además de ser estafado por un Blanco (“estos cholos son muy brutos. Así que no les des los pesos completos”), pronto advierte que el progreso es artificial. Observa el hambre, la suciedad, el mal olor. Junto a ello la decadencia de las épocas, un mundo que se desmorona:

Parecían danzar las viejas casonas una danza de olvido. Sus maderas, soñolientas, se estrujaban, se doblaban, se inclinaban. Sobre el prodigio ancestral de sus paredes se adherían colores de pasado, como manos traidoras. Se creería ver salir de una de esas puertas desvencijadas la figura apuesta de un don Juan de la Colonia; o a una dama, asomándose a la de las Cien ventanas, atisbando nerviosamente un duelo celebrado en una esquina; o, acaso, una doliente serenata de amor, brindada al pie de la Casa de las Columnas. La fragancia del ayer se hacía emoción hasta en la última de las piedras que se arrimaban a los portales, como huyendo del ruido de la civilización. ¡Ah, Villamil! Allí se exhibía el comercio pequeño; la cantina y la miseria; el parpadeo soñoliento de una época que muere; el sabor medio salobre del ambiente porteño; la guitarra mugiente, que se arrima a las esquinas; los harapos de carne, que se arrastran por las aceras murmurantes.<sup>170</sup>

Esta hermosa descripción de la decadencia que conlleva la civilización se daña por la perspectiva del narrador. Aunque la idea general corresponde a la de los cholos en Guayaquil, las figuras y

170 D. Aguilera Malta, Don Goyo, op. cit., pp. 72-73.

los detalles no pueden ser de ellos, se nota a leguas que la voz es la del narrador y que la mirada es la de los cholos, dañando el efecto del “realismo”. Sin embargo, cuando el narrador mira a través de los ojos de los cholos esa misma decadencia del progreso, acentuada para resaltar el orden de la naturaleza, adquiere matices verdaderos:

Muelles que se desabrochan; las balandras son putas; las balandras se entregan a todos los muelles; las nubes se acuestan porque están calientes; el carbón, sobre las calles; los hombres son todos unos pendejos porque tienen las calles tanta tierra; Guayaquil debía estar en las islas, porque se pone todo oscuro; maldito sea el sol, que saca el aguardiente en sudor por todo el cuerpo... <sup>171</sup>

Las prosopopeyas en serie son más verosímiles porque cuadran mejor con el carácter animista de los cholos que perciben la ciudad. Y nuevamente aparece el deseo y la nostalgia de que Guayaquil fuese un cosmos ordenado como lo es el Cerrito de los Morreños. Esa civilización y ese progreso envilecen y profanan al cholo que siente despecho, humillación y el desprecio de los ciudadanos.

**Cosmovisión.** El mundo presentado por el narrador, aunque pueda responder a una intención realista, desemboca en una visión pagana y espiritual de una sociedad primitiva. El mundo está animado por fuerzas y poderes espirituales que no comprendemos con la razón sino con la afectividad y la creencia. El anatema que ño Francia lanza contra los descreídos es simplemente el resumen de esa situación. Por ello, se presentan siempre los conflictos como *pathos* y no como *logos*, es decir, son problemas afectivos y prácticos y no provienen del choque de la razón con la correalidad.

Los hombres y las mujeres no están en el mundo como en algo diferente sino que son parte de la naturaleza. Las complicaciones son de satisfacción de las necesidades primarias: sexo, descanso, comida,

171 Ídem, p. 75.

diversión, trabajo. El ritmo de la vida responde a una mentalidad biologista de carácter darviniano. El más fuerte es el que sobrevive, pero también el que mejor se adapta a su situación natural. En la ciudad los cholos no se adaptan y se enferman. La muerte es semejante a la de las plantas y animales, algo natural. El sexo se asemeja al de los toros con las vacas y al de los mangles que lanzan su semilla al mar.

Este mundo natural posee un orden que no se debe romper. La ruptura del orden proviene del Blanco. La función del Blanco es alterar ese orden y el motivo es la ambición, poseer. El progreso narrado y descrito en la ciudad de Guayaquil representa el deterioro y la pobreza. Estos males se simbolizan en forma reiterada en la figura del “carbón”, lo negro, lo sucio, lo asqueroso.

El planteamiento social de la novela está más cerca del socialismo utópico de Ch. Fourier que al del socialismo realista. En su *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales* (1808), expone un plan para acabar con las injusticias de clase y lograr la armonía universal. El sistema de la armonía universal de la sociedad se sustenta en cuatro áreas: el universo material, la vida orgánica, la vida animal y la sociedad humana. La forma de vida plena es un comunitarismo agrario y social en el que el hombre es una pequeña pieza del sistema. Fourier divide a la sociedad en comunidades cooperativas, en donde cada uno realiza su trabajo de acuerdo a su capacidad o talento natural. Al mezclar en esas comunas a los ricos y los pobres, se suprimen las diferencias de clases. La conducta social deberá limitar los deseos para que prime la armonía, eliminando las desigualdades y cualquier actitud que destruya ese orden. La ruptura de la armonía social y natural es lo incivilizado.

Este planteamiento de Fourier es semejante al de la comunidad que crea don Goyo, siendo el mundo de las islas una especie de las llamadas “falange” por el filósofo social. La armonía del hombre con la naturaleza, la vida comunitaria, el laboreo corporativo y una sociedad sin clases aparecen muy claramente pintadas en el Cerrito

de los Morreños. En oposición, el caos de Guayaquil, las diferencias sociales, la suciedad y la desarmonía de un progreso incivilizado se contraponen a la vida libre y comunitaria de los esteros.

## **El estilo**

Es cortado y sentencioso. Abundan las metáforas (“la enorme boa de ébano de la noche lo atornilló en su vientre”), las anáforas para crear un ritmo de oleaje y vértigo, las enumeraciones, las prosopopeyas, las comparaciones y una adjetivación muy precisa que casi siempre reconoce el detalle y lo pinta con maestría.

Los diálogos dramáticos que ya fueron experimentados en *Los que se van* se repiten, pero con variantes. Los marcadores ortográficos, como signos de interrogación, puntos suspensivos e interjecciones, son menores y agrada esta economía frente al uso inmoderado, cargante y pesado en el libro de cuentos. Gracias a ello, el estilo es más fluido, sin interrupciones melodramáticas y artificios innecesarios. Por ello también se obtiene menos melodrama y más narratividad, el lector entiende sin espasmos, exclamaciones y ambigüedades. La ambigüedad no sugiere, entorpece. La sugerencia es lo que un texto bien estructurado y escrito expresa para alcanzar un estado polifónico dentro de sus posibles lecturas, mientras que la ambigüedad nos señala caminos confusos para que solamente entendamos la imprecisión de la línea narrativa.

## **Lo alegórico**

El espíritu alegórico en *Don Goyo* se registra en variadas formas:

En los registros lingüísticos: hipérboles, adjetivos, comparaciones, los detalles descriptivos.

En el tema animista y el tratamiento de la naturaleza, sobre todo en los pactos para consagrar el espacio como una naturaleza que es

madre si se la trata con cariño.

En las hierofanías sagradas, término acuñado por Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones*. En él explica esos lugares que se **consagran** como tales luego de que el personaje asume que forma parte del ánimo del entorno y debe mantener el equilibrio natural, o sea, un **pacto**. Un árbol es sagrado cuando pierde su calidad de árbol (mangle) y adquiere una sacralización, o sea, que se selecciona un objeto entre muchos y se lo consagra como símbolo más allá de sus cualidades manifiestas. Cuando el trabajo pierde su calidad de sagrado, entonces se convierte en castigo.

La alegoría es un relato en el que se representa mediante signos una cosa diferente de lo que se dice. El sentido de la novela es en muchos casos alegórico. Lo alegórico funciona para explicar lo incomprensible mediante lo imaginario. La alegoría explica sentimientos y hechos. “Me siento como si me hubiera pisado un tren,” no es solamente un símil sino que conlleva una alegoría. La alegoría rompe la linealidad del tiempo y el orden espacial propios de la vigilia. La alegoría tiene que ver más con la alquimia que con la química. Lo alegórico dice una cosa, pero remite a otra como la alegoría de Platón para explicar las ideas.

## Conclusiones

Leer *Don Goyo* con las premisas de un “realismo social” y una epopeya repleta de caracteres mitológicos, significa estropear la lectura de una hermosa novela, destruir un texto. A pesar de los defectos que en ella hemos señalado, *Don Goyo* se convierte en una de las mejores obras de la literatura ecuatoriana por la voz, el ritmo y la literariedad de su narración. Para comprenderla en su sentido cabal, hay que acercarse a ella sin prejuicios anticipados, observar esa lucha entre las formas de actuar en el mundo: consagrándolo o profanándolo. Hay que descubrir el costumbrismo del trabajo, la identidad de un pueblo afectado por la intromisión de los ambiciosos, el animismo del cosmos, la alegoría dentro de unas relaciones tribales, la identidad de su gente: fortaleza, equilibrio con el cosmos, espontaneidad, primitivismo. Hay

que hallar los símbolos de la agresión y los del aguante, el respeto al entorno, la capacidad de asimilación, la resignación ante la naturaleza indomable, en definitiva su humanidad que se resume en el respeto a los compromisos, es decir, honestidad.

*Don Goyo* es la alegoría sobre la memoria del montubio, memoria que recoge las fatigas y trabajos por conquistar el espacio, por vencer las dificultades, por valorar el esfuerzo ante las adversidades. Su sentido, como señala el narrador, es entregarnos **“una iluminación en la noche de la vida”**, revelarnos el camino del viaje que acaba siempre en la muerte inevitable y en una resurrección, tal vez también irremediable.

Es imposible entender el sentido cabal de esta novela sin comprender dos aspectos importantes:

- a. la inserción en el tiempo y la salida de él;
- b. el simbolismo del agua y, en suma, de la naturaleza. En la primera escena, Don Goyo introduce en el tiempo a los peones, da vida a las personas que se hallan pescando en la orilla; no las ve, no las cuestiona, las engendra.

Aguilera Malta en su primera novela es un narrador nato, muy superior al de los tanteos y escorzos de los primeros cuentos. Sus posibilidades narrativas son manifiestas en el uso del diálogo –más natural–, en el ritmo del idioma, el tono y la voz narrativa, en el estilo breve, ajustado, con excelentes metáforas y detalles descriptivos plásticos de gran belleza, mostrando excelente capacidad de observación.

Esta novela prometía y presentaba a un escritor de buenas luces que, según mi criterio muy subjetivo, no alcanzó la cima que esta obra ya anunciaba. Mi suposición es que la crítica impresionista, laudatoria y poco analítica, en vez de encauzarle hacia la cima que ya apuntaba su tono vivaz y rico, lo empujó hacia caminos que cercenaron o



impidieron una mayor realización narrativa. Tenía todo lo que un escritor desea: tono y estilo para dar mucho más de lo que brindó, y él hubiera sido mayor en el contexto nacional y latinoamericano con ese incipiente “realismo” animista con el que presenta un entorno tan rico en matices como la vida del cholo de la costa ecuatoriana.

Creo que gran parte del escaso desarrollo y pobre resonancia de nuestra literatura se debe a la inoperante crítica laudatoria, muy sesgada, poco explicativa, demasiado impresionista y apriorística, que en vez de empujar al escritor hacia metas más estéticas, lo hunde con el aplauso fácil, con la incomprensión de la obra y con señales de humo desorientadoras. Todavía está por hacerse una historia crítica de la literatura ecuatoriana, trabajo que ayudaría a encontrar una identidad más honda y menos artificial, que borraría del mapa literario demasiada paja y escoria, que mostraría en cada caso el verdadero valor y sentido de nuestros textos. Quizá algún día.

En definitiva, buena parte de los críticos nacionales y extranjeros han actuado como los lacayos del cuento *El traje del emperador* (Hans Christian Andersen), deseando percibir lo inexistente y vistiendo al desnudo. También, como don Quijote y Sancho ante las tres labradoras montadas en sus borricos, quisieron ver lo que no veían, porque los encantadores y embaucadores suelen salirse con la suya y malogran tanto la realidad como la correalidad.

## CAPÍTULO VII

# EL MUELLE

Hemos incluido la novela *El muelle* en esta aproximación al denominado “realismo social ecuatoriano” porque temporalmente es una obra muy cercana a las otras que estamos analizando y, sobre todo, porque muchos comentaristas han afirmado que ésta representa la muestra más firme de esa tendencia en el Ecuador. El crítico Donoso Pareja destaca rotundamente que “la gran novela del realismo social de esas fechas es *El Muelle*, de Pareja Diezcanseco.”<sup>172</sup> Jamás se nos explica, a pesar de dedicar un capítulo a la obra, por qué, ni cómo se llega a esa tajante observación. Destaca, eso sí, la ironía del texto, a nuestro entender, poco visible y escasa. La descodificación y recodificación de esta novela pretenden comprender si es exacta la validez que tiene esa apreciación.

### El puerto

El título de la novela de Alfredo Pareja D., *El muelle*,<sup>173</sup> anuncia y señala la importancia del espacio en la obra. Este sintagma nominal que sirve para dar nombre al libro está tomado de la segunda acepción que recoge el *Diccionario de la Real Academia*, o sea, como obra física construida en la orilla del mar, y que facilita el atraque de los barcos en tierra.

172 M. Donoso Pareja, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985, p. 112.

173 Alfredo Pareja Diezcanseco, *El muelle*, Quito, Casa de la Cultura, 1978.

Este espacio remite al lugar donde se desenvolverá gran parte de la acción ya sea por presencia directa, ya sea por referencia obligada de los personajes. Aunque en sí no es un personaje, funciona como nexo de importantes sucesos. Habrá que entender “el muelle” en los dos sentidos que propone el narrador: a. como obra física, lugar de unión y desunión de la pareja protagonista; y b. como símbolo de esperanza (sentido alegórico), de contacto y separación, de alejarse y encontrarse, de emigración y llegada. Y estos dos aspectos del sentido en el sustantivo “muelle” son los que describiremos a través de la lectura del texto.

Por el sentido alegórico del título, la obra se abre y cierra en dos muelles corrales como una novela circular: Nueva York y Guayaquil. El primer puerto sirve a la separación de una pareja, y el segundo al encuentro, cuando la familia ya tiene un hijo que expresa algún cambio en la relación. El lugar del encuentro final y que ya tengan un retoño dejan abierta la posibilidad de una esperanza. Ésta se matiza con la imagen del río que genera las hipótesis de una vida nueva, quizá sin ese obstáculo insalvable que constituye la peripecia de la fábula: la pobreza.

¿Cómo sabemos, casi desde el comienzo del relato, que el sustantivo se refiere a estas acepciones? Gracias a las relaciones isotópicas que se desprenden del diálogo de tres personajes. El navegante Claudio Barrera, apodado “Venezuela”, explica a su amigo Juan Hidrovo: “... me dijeron que el ‘Santa Rita’ no entra hoy. Ha tenido un accidente. Dicen que se ha varado anoche.”<sup>174</sup> Inmediatamente establecemos por relación con el título que el “Santa Rita” debe ser un buque que no puede ingresar en el puerto por estar detenido, o sea, embarrancado.

La segunda mención también se efectúa en forma indirecta, como pregunta: “¿Se embarcan o no se embarcan?” cuestiona el español dueño del restorán “La Bomba” a Juan Hidrovo y Claudio Barrera, apodados respectivamente por su lugar de origen “Ecuador” y “Venezuela”, y varados en el puerto de Nueva York. Y luego añade: “esta gente de mar

---

174 Ídem, p. 13.

que es tan pobre”.<sup>175</sup> La información es un indicio doble. Se trata de hombres que esperan un buque para embarcarse, y que también aguardan un trabajo en el muelle porque son marinos pobres.

Los primeros diálogos dramatizados del comienzo operan alrededor de una carencia o problema de unos navegantes que utilizan términos de la mar, lugares geográficos como el Canal de Suez, frases marineras como “barco parado no gana flete.”<sup>176</sup> Por otro lado, se advierte que el narrador utiliza “puerto” en vez de “muelle”. Cuando ingresa “el tío” (Tomás) en el restorán, se habla de que a este personaje vivaz, misterioso, anarquista y contrabandista, se lo encuentra en ciudades costaneras como Havre y Liverpool. Sin embargo, la primera vez que se utiliza la palabra “muelle” en el texto es en la voz del narrador, cuando Tomás, “el tío”, se reúne con Juan Hidrovo para prestarle dinero y para encargarle una misión: “Cuando Hidrovo llegó a su lado, le tomó del brazo y condújole hasta el ángulo agudo que forman Hamilton Avenue –donde estaba el restaurante ‘La Bomba’– y Sackett Street, precisamente frente al muelle 33 de la flota ‘Santa’.”<sup>177</sup> Un texto informativo nos ubica en el lugar de las acciones, nos remite ya al uso que el narrador hará del espacio geográfico que es, aunque más abajo lo analizaremos en detalle, amplio, variado y de referencia.

Pero en el contexto del relato, el muelle no solamente se refiere a la idea espacial de puerto de carga y descarga, sino que adquiere una connotación que aparece en forma explícita e implícita. Por un lado, el muelle signa la obra física, pero también la idea de libertad, de escapatoria, de alejamiento de un país que no brinda oportunidades de trabajo y trata paradójicamente mal a los suyos: un país libre (USA) retiene en el lugar de escape a las personas. Entonces el desempleo revela una segunda oposición entre libertad y detención. Explícitamente encontramos este sentido cuando el narrador aclara: “Él (Juan Hidrovo) no podía dejar la ciudad, el muelle que le prometía la libertad...”<sup>178</sup>

175 Ídem, p. 14.

176 Ídem, p. 14.

177 Ídem, p. 21.

178 Ídem, p. 27.

pues está detenido en el lugar que determinará su salida. El muelle promete la libertad porque es el lugar donde Juan Hidrovo puede encontrar su oportunidad de embarcarse y reencontrarse con María del Socorro, pero lo impiden dos hechos adversos: falta de trabajo y dinero.

Esta idea central de querer ser libre y sentirse prisionero ya sea por las circunstancias, ya porque el muelle, que promete la salida, a la vez la obstaculiza, será dominante en el relato. Ambos protagonistas, María del Socorro y Juan Hidrovo, viven luchando contra unas adversidades que detienen cualquier realización posible. Y éste es a mi parecer el núcleo radical del relato. Los obstáculos para que esa idea libertaria no se materialice son fundamentalmente la pobreza, las indecisiones, los contratiempos, los opresores, la inequidad, el abuso, la hipocresía y el engaño.

El tema y sentido de la obra están ahí: es la historia de una pareja que desea poder compartir y desarrollar una vida con sencillez frente a unas circunstancias que obstaculizan esa esperanza. El sentido es la frustración por no alcanzar una realización humana, ésta entendida como una vida digna. Los adversarios son un cúmulo de sinsabores que pueden resumirse en ciertas condiciones sociales muy marcadas en el texto: pobreza, desempleo, violencia sexual y social, fingimiento y abuso. En los dos entornos donde se desarrolla la fábula hay lo mismo, con diferente progreso, pero con el mismo resultado: injusticia e inequidad en Guayaquil y en Nueva York.

Así como la novela se inicia en el muelle, igualmente acabará en él, lo que ha cambiado es el lugar, pues al inicio se habla del puerto de Nueva York, y al cerrar la obra del puerto de Guayaquil, señalando espacios de referencia, o sea, que significan puntos de salida y llegada entre los personajes inmigrantes. Al final, Juan Hidrovo trabaja en la construcción del nuevo Muelle Fiscal. A las once de la mañana, María del Socorro, con su hijo en brazos, visita a su compañero en la obra porque van a ir de compras. Sin querer, ella actuará para que Juan sea despedido. El narrador cuenta:

Levantó (María del Socorro) tan suave la mano, empuñó la trenza y la movió para que el lacito blanco acariciara la cabeza del niño. Pero no le miraba. Sólo tenía los ojos para el río, para la corriente que chocaba contra los pilares viejos del muelle, llevándose astillas y ramas hacia afuera, hacia el mar.<sup>179</sup>

Así, la obra se abre y se cierra en un muelle que en ambos casos es figura de la adversidad. Un análisis de la relación entre algunas funciones nucleares y el lugar donde ocurren permite establecer lo que ya hemos indicado, que el muelle es lugar de felicidad (da trabajo), pero también produce tristeza, une y separa, esclaviza y libera, puede abrir la esperanza o arrancarla. Para explicar este aserto, enumeremos algunas de esas funciones nucleares.

- a. Juan Hidrovo y María del Socorro se encuentran y enamoran en el muelle (puerto de Guayaquil). No se olvide que Juan es cargador de cacao. “María del Socorro solía hacer compras en la tienda de la esquina. Y se quedaba mirando el trotar de los hombres con el saco al hombro.”<sup>180</sup>
- b. Juan Hidrovo y María del Socorro se separan en el muelle, se despiden cuando éste se embarca. “Cuando Juan se despidió aquella tarde, en el Muelle Fiscal, María del Socorro Ibáñez, mientras él montaba en la lancha para dirigirse al buque, quedó envuelta en una llovizna gris, adelgazada y lejana. Allí, el rostro pajizo, las hermosas ojeras amoratadas, permaneció absorta, al filo del muelle, pensando en las noches solitarias.”<sup>181</sup>
- c. Juan Hidrovo está fondeado, varado, en el puerto de Nueva York hasta que logra embarcarse. Las peripecias de este alejamiento por la falta de empleo en ambos puertos ocupan los capítulos I, IV, V, VI y VII para retratar los intentos de escape y los problemas de Juan Hidrovo.

179 Ídem, p. 207.

180 Ídem, p.35.

181 Ídem, p. 46.

- d. María y Juan se reencuentran en el muelle de Guayaquil. “Y de pronto divisó un pequeño bote a motor. (...) Le vio subir los escalones del muelle y se puso a sonreír.”<sup>182</sup>
- e. Juan Hidrovo consigue trabajo en la construcción del nuevo Muelle Fiscal y pierde ahí mismo su trabajo. “Hidrovo estaba con el agua en la cintura, trabajando en las bases del muelle.”<sup>183</sup>

En el orden cronológico de la historia que se nos cuenta, los muelles son los espacios que vinculan y desvinculan, aproximan y alejan a los personajes principales. Este orden lo esquematizamos así:

El muelle de Guayaquil proporciona:	Trabajo
	Encuentro de la pareja
	Maltrato
	Separación
	Soledad
	Dolor
	Reencuentro
	Esperanza
	Injusticia
	Abuso
Hambre	
El muelle de Nueva York proporciona:	Soledad
	Desempleo
	Injusticia
	Dolor
	Maltrato
	Muerte
Vínculo	
Violencia	

Los obstáculos y favores que los dos puertos suministran son muy similares. En la historia, muelle se refiere a libertad, pero también se refiere a esclavitud. En resumen, el muelle une y separa, libera y ata, trae la alegría y la tristeza. Y éstas no son interpretaciones, sino relaciones binarias que se producen entre los elementos del discurso y el uso que de ellos hace el narrador.

182 Ídem, p. 147.

183 Ídem, p. 205.

Estas relaciones aparecen en el cuadro:

**Muelle Guayaquil**

Trabajo, desempleo  
Posibilita partida  
Encuentro  
Desempleo-empleo  
Compañía

**Muelle Nueva York**

Trabajo, desempleo  
Posibilita regreso  
Ausencia  
Empleo-desempleo  
Soledad

Como se observa, los muelles no son lugares físicos, sino algo más; son espacios, o sea, relaciones de distancia entre los personajes y funcionan como unión o desunión y como centros de peripecias. En ellos los actores posibilitan funciones como: contacto – no contacto; encuentro – separación; esperanza – desesperanza; libertad – sujeción. Su sentido es alegórico y permite establecer las similitudes y contrastes entre dos universos diferentes y similares.

El que realiza el análisis de los contrastes entre uno y otro puerto es Juan Hidrovo, conocedor de ambos sitios. Refiere que el hambre es común en ambos lugares, sin embargo, en Guayaquil se consigue cualquier cosa para comer, en Nueva York, no; relaciona también la violencia de la policía y explica que los gringos sí dan palo de verdad, haciendo referencia a la muerte de su amigo Claudio; también se compara el poder entre el Alcalde de Nueva York y el poder de un Comisario cuando visita al amigo Pedro en la cárcel. El muelle de Nueva York también deja establecer la duda acerca de la fidelidad de Juan a María del Socorro, pues en ese lugar alejado seguramente el cacaotero se habrá conseguido otra relación estable con alguna mujer, cantaleta que la tía Jacinta esgrime para que María no sea tan ingenua.

## La fábula

La historia de *El muelle* es muy sencilla y no lineal. La resumimos como arranque para el análisis textual y para mostrar las cuatro grandes secuencias de la obra. La primera narra la situación inicial de la niña María del Socorro quien, vuelta adolescente, se une al cargador Juan hasta que deben separarse para buscar días mejores. La segunda



ofrece las peripecias de Juan detenido en Nueva York y sin posibilidad de embarque por carecer de dinero y empleo. La tercera relata los avatares y congojas de María del Socorro en Guayaquil mientras su esposo está ausente. En la cuarta secuencia la pareja se reúne y comienzan similares penurias.

**Primera secuencia: la unión.** Un narrador omnisciente nos relata en el capítulo segundo la historia de una pareja: María del Socorro Ibáñez y Juan Hidrovo. En Guayaquil, ciudad portuaria de Ecuador, María del Socorro Ibáñez, hija de padre desconocido y madre campesina que ha emigrado a la ciudad, queda huérfana y es recogida por la tía Jacinta. Educada con trabajos y malos tratos, al cumplir la edad de siete años, la niña ingresa en la casa de la señora Florencia Rodríguez para que realice quehaceres domésticos a cambio de comida y cobijo. Debajo de la casa de doña Florencia existe una oficina exportadora de cacao en donde los cargadores manipulan los sacos.

María del Socorro ha cumplido los catorce años, se enamora del cargador Juan Hidrovo y huye con él. Acusado el estibador de raptar a menores de edad, éste es detenido. El Comisario lo obliga a pagar una multa y a casarse con la joven. Sin embargo, no se casan. María del Socorro deja la casa de doña Florencia y va a vivir con el joven.

De este modo comienza la vida de la pareja. Como Juan Hidrovo no tiene sueldo fijo, acabado el negocio de cacao por la peste “escoba de bruja”, se inician las penurias. La mujer busca trabajo y se emplea como doméstica en casa de la familia Arana. Juan Hidrovo, que no encuentra un empleo decente, decide navegar para ahorrar algún dinerillo y con él abrir una fonda, el sueño irrealizable.

**Secuencia segunda: el emigrante.** Juan comienza su itinerario de navegante. A los seis meses, de paso para Valparaíso, Juan Hidrovo llega a Guayaquil, pasa dos días con su compañera y vuelve a embarcarse para quedarse varado después de algunos viajes, en plena crisis económica, en la ciudad de Nueva York. La pareja se cartea. Juan Hidrovo se halla detenido en Nueva York, esperando un buque

que lo lleve de regreso a su patria para así instalarse nuevamente en Guayaquil al lado de su compañera, pero no encuentra trabajo por la depresión económica. Mientras espera con su amigo Claudio Barrera que algún capitán lo contrate, entabla amistad con un contrabandista de licor llamado Tomás, “el tío”. Éste está organizando una marcha contra el Alcalde para exigir que se preocupe por los obreros despedidos. Con su compañero Claudio, participa en la manifestación. Claudio insulta al Alcalde de Nueva York, los policías lo golpean y, ya en la ambulancia, lo asesinan. Juan ayuda al “tío” a cargar licor ilegal en una lancha. Lo lanzan del cuarto y alquila otra pieza bajo un nombre supuesto porque la policía lo busca. Pero Tomás es expulsado de los Estados Unidos al descubrirse su responsabilidad en la manifestación. Solo en la ciudad de Nueva York, temeroso porque cree que la policía anda tras su pista, un buen día Juan Hidrovo se acerca al muelle y consigue un puesto de marinero en un barco que lo transportará a Guayaquil.

**Secuencia tercera: los problemas de María.** Entre tanto, María del Socorro va a vivir con la familia Arana. La tía Jacinta se entrega a la bebida. La sobrina debe atender a la mujer. Un buen día, la muchacha es despedida de la casa de la familia Arana por descuidar sus obligaciones. Con sus pocos bártulos regresa a casa de la tía Jacinta, sobreviviendo con esporádicos trabajos de lavandera, invirtiendo los ahorros que Juan le envía en atender a la tía.

La tía Jacinta despide de su casa a la sobrina María. Ésta arrienda un cuarto y lava la ropa de la familia Mariño. El señor Ángel Mariño, empresario próspero, usurero y contratista, conoce a María del Socorro y la viola, iniciando con ello una larga relación en la que la muchacha siempre es abusada por el amo. Para cerrar un negocio, Mariño entrega “ese regalo” al pariente Nicolás Campoverde. Después María emprende una penosa vida de prostitución.

María del Socorro recibe una carta con la noticia del regreso de Juan. A partir de entonces, la joven se resiste a tener relaciones con Ángel Mariño y éste se venga quitándole el trabajo de lavandera.

**Secuencia cuarta: juntos y pobres.** María del Socorro y Juan Hidrovo se reencuentran en el muelle de Guayaquil. Reinician la vida en pareja. Juan se topa con un amigo de nombre Pedro, estibador en el muelle y ladrón. Los pocos ahorros de Juan se terminan y nuevamente se dedica a trabajar como cargador, pero obtiene tan poco dinero que María del Socorro debe conseguir trabajo y lo obtiene como cocinera y lavandera en casa de la antigua familia Arana.

Pedro convence a Juan para efectuar un robo. Pero esa noche Juan se arrepiente y no se presenta. Pedro es apresado en la fechoría y metido en la cárcel. Entre tanto, Ángel Mariño gana con sus malas artes e influencias la licitación de la construcción del nuevo muelle que se construirá en Guayaquil. María del Socorro queda embarazada y se enferma de tuberculosis. La familia Arana vuelve a despedirla. María del Socorro tiene un niño, y Juan Hidrovo obtiene trabajo en la construcción del nuevo puerto. Cuando parece que las cosas van a mejorar, sucede una lamentable casualidad. María del Socorro acude a la obra para encontrarse con su compañero y hacer unas compras. Con el hijo en brazos aguarda a Juan, pero en ese instante aparece el contratista Ángel Mariño. Por ella, conoce que Juan Hidrovo trabaja en el muelle y, para vengarse de la mujer que lo ha rechazado, decide despedir a éste, mientras María del Socorro se queda junto al muelle, con el niño en brazos, viendo cómo el agua del río arrastra las ramas hacia el mar.

## **Las funciones nucleares**

Un breve análisis de la historia narrada nos advierte inmediatamente de las funciones nucleares de la novela, que indican la lógica de las acciones, y son las siguientes:

- a. María del Socorro Ibáñez, huérfana de madre y padre desconocido, es recogida por la tía Jacinta y obligada a trabajar en quehaceres caseros.
- b. A la edad de siete años, la tía Jacinta entrega a la niña en casa de la señora Florencia para que, sin paga, trabaje en tareas domésticas.

- c. María del Socorro Ibáñez se enamora del cargador Juan Hidrovo.
- d. María del Socorro cumple catorce años y huye con Juan Hidrovo de la casa de la señora Florencia.
- e. Las penurias económicas provocadas por la peste en el cacao traen consecuencias económicas nefastas. María del Socorro se ve obligada a trabajar de cocinera para la familia Arana.
- f. Juan Hidrovo no encuentra trabajo y se emplea como navegante. La pareja se separa.
- g. María del Socorro pierde el trabajo de los Arana por atender a la tía Jacinta que se dedica a la bebida y está enferma.
- h. María del Socorro, lanzada de la vivienda de la tía Jacinta, alquila un cuarto y comienza a trabajar de lavandera para la familia Mariño, porque su marido ha dejado de enviar dinero.
- i. Ángel Mariño viola a María del Socorro. Después, ésta se convierte en diversión sexual de varios hombres, entre ellos está Nicolás Campoverde.
- j. Juan Hidrovo, varado en Nueva York, desea embarcarse para regresar a Guayaquil. Participa en una manifestación para conseguir algo de dinero, en ella la policía asesina al amigo venezolano. Ayuda en un desembarque de contrabando y es buscado por la policía.
- k. Juan Hidrovo consigue un puesto de marino y se embarca rumbo a Guayaquil.
- l. Con el anuncio de la llegada de su compañero, María del Socorro se niega a tener más relaciones con Ángel Mariño. Éste obliga a su esposa a que despidiera a María del Socorro.

- m. La pareja se reúne en Guayaquil.
- n. Juan Hidrovo consigue trabajos esporádicos como cargador. Piensa robar, pero desiste.
- ñ. María del Socorro vuelve a trabajar para la familia Arana hasta que es despedida por haber contraído la tuberculosis y estar encinta.
- o. Ángel Mariño gana la licitación para construir el nuevo muelle en Guayaquil.
- p. Juan Hidrovo consigue trabajo en la construcción del nuevo muelle.
- q. Mariño se entera de que el compañero de María del Socorro trabaja en la construcción del muelle y lo despide frente a la esposa que espera con el hijo entre los brazos.

En María, todos los núcleos de las acciones contienen una función que se dirige a la degradación social y espiritual de la mujer. Sin embargo, las acciones de Juan no están igualmente motivadas. Sus peripecias alrededor del mitin y del contrabando poseen una causa que sería buscar dinero para embarcarse, pero después estas acciones no poseen ninguna relación con la historia. Si suponemos que los capítulos de Juan Hidrovo en Nueva York son una larga catálisis para conocer al personaje, luego no se usan para ver crecer o degradarse al actor. También son innecesarias sus largas caminatas por Nueva York, que después se utilizan esporádicamente para hablar con María y Pedro acerca de las experiencias en Norteamérica. El narrador bien pudiera haber omitido esas acciones sin alterar el sentido del relato. En definitiva, Juan ejecuta varias peripecias en Nueva York, pero el conseguir dinero hasta alistarse en el buque acarrea excesiva aventura innecesaria para la fábula. Demasiados hechos e intriga sin que se obtenga un sentido cabal de los mismos daña la economía del relato.

Es notorio que el narrador desea crear un contraste entre dos muelles en donde las situaciones y el progreso son diferentes, pero la injusticia

es la misma. La comparación entre los dos muelles y los abusos muestra que esos lugares son muy similares, por ello el tono de denuncia se refiere igualmente a la explotación, a las injusticias y la inequidad. A pesar del desarrollo aparente, en Nueva York y Guayaquil se cometen los mismos atropellos, y la lucha entre ricos y pobres, empleadores y empleados, explotadores y explotados, poder y abuso adquiere connotaciones semejantes. En resumen, la historia de *El muelle* se puede contar sin la catálisis de Nueva York, bastarían ciertas interpolaciones de la experiencia del inmigrante mediante el diálogo o desde la perspectiva del narrador, y así se infiere del listado de las funciones nucleares que hemos identificado en el desarrollo causal de la historia. Las aventuras en Nueva York no obedecen al desarrollo de la fábula sino a otras intenciones del narrador: señalar que los problemas e injusticias, aunque con otra cara, son semejantes en cualquier parte del mundo.

Las situaciones de María del Socorro, que posibilitan su degradación, no provienen de ella, sino de unas circunstancias adversas que se grafican así:

**Las situaciones en María**

Orfandad  
Pobreza  
Soledad  
Desamparo  
Desempleo  
Ayuda a la tía Jacinta  
Oposición al abuso sexual  
Tuberculosis  
Venganza de Mariño  
Iletrada

**Posibilitan**

Recogida y abuso de tía  
Trabajo infantil  
Enamoramiento y huida  
Abuso de Mariño  
Hambre y penurias  
Despido del empleo  
Pérdida del trabajo  
Pérdida del empleo  
Desempleo de Juan  
Dependencia

Las situaciones que permiten la degradación de Juan son también circunstancias que no puede controlar. Las graficamos en el siguiente recuadro así:

**Las situaciones en Juan**

Orfandad  
Enamoramiento  
Desocupación  
Desempleo  
Necesidad  
Desocupación  
Experiencia

**Posibilitan**

Desamparo  
Unión  
Embarque  
Traficante de licor  
Participación mitin  
Tentación de robo  
Trabajo en el muelle

Las recompensas que Juan y María reciben son siempre mezquinas, pequeñas retribuciones por el esfuerzo del trabajo, por ello no pueden evadir ni oponerse a las circunstancias adversas. María del Socorro reconoce en el último capítulo su mala fortuna que resume con la frase: “yo siempre he estado fregada.”<sup>184</sup> Y la impotencia de Juan frente a la explotación aparece igualmente en ese capítulo cuando un compañero de trabajo dice: “nos explotan, siempre nos explotan.” Juan responde: “Hay de todo en todas partes. ¿Para qué amargarse la sangre?”<sup>185</sup> La respuesta de Juan explica que la injusticia es igual en Nueva York y en Guayaquil, y que lo mejor es resignarse. La rebeldía que tuvo en la concentración de Nueva York ha desaparecido.

Aunque Jacinta, Florencia, Arana, Campoverde y el Comisario son opositores a la pareja, que cumple la actancia de protagonista, el principal opositor es Ángel Mariño. Éste resume las características de los otros personajes. Sus cualidades son la hipocresía, la ambición, la falta de escrúpulos, el abuso, el engaño, el irrespeto, los negociados, la violación, la venganza, las mezquindades y raterías. Una joya.

La acción nace de un núcleo central que es la unión de María y Juan, que desean una vida tranquila y sin sobresaltos. La pobreza los separa, sufren el abuso tanto en Nueva York como en Guayaquil, se reencuentran y nuevamente padecen la explotación. La violencia que ambos toleran es fruto de la inequidad e injusticia de la sociedad (local y extranjera) inescrupulosa donde las necesidades son las mismas

---

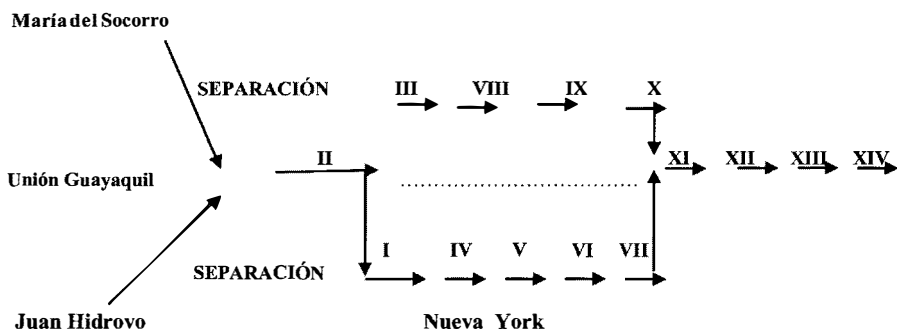
184 Ídem, p. 203.

185 Ídem, p. 205.

y las injusticias también. El narrador muestra que los avances técnicos en Nueva York no representan el crecimiento del ser humano, el desarrollo es progreso de dominio sobre la naturaleza y los modos de producción, sin embargo, no existe una vida cualitativamente más digna. Esta violencia física, moral y económica, ejercida contra María y Juan, dificulta el crecimiento de la pareja hacia el bienestar, primera condición para la realización personal.

## Distribución de las acciones y secuencias

GRÁFICO DEL ARGUMENTO DE *EL MUELLE*



Dos secuencias son de unión entre María y Juan, y otras dos son de separación. Cinco capítulos se desarrollan en Nueva York: I, IV, V, VI y VII. Nueve capítulos se desenvuelven en Guayaquil: II, III, VIII, IX, X, XI, XII, XIII y XIV.

La primera secuencia en la historia cronológica está ubicada en el capítulo II, que se desenvuelve en Guayaquil, y narra la unión de la pareja y el desempleo. Las acciones presentan una situación inicial con el retrato de María y su orfandad. Por ello y con el interés del servicio posible, es recogida por la tía Jacinta. A los siete años, la tía entrega a la niña, para aliviarse, a la señora Florencia donde la pequeña María del Socorro aprenderá servilismo y ganará la comida y el cobijo. En su adolescencia se enamora de Juan, se unen y empiezan las peripecias de hambre y pobreza. Esta secuencia no la marca Alberto

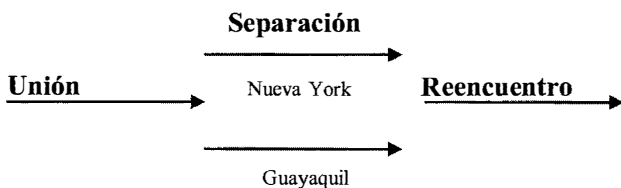


Rengifo,<sup>186</sup> sin embargo, nuestra opinión es que ésta es la primera de ellas, pues contiene la situación inicial y el núcleo de las desgracias de María y consecuentemente las de su compañero Juan. Esta secuencia señala la unión y también indica el gran obstáculo del desempleo por la peste en el cacao, que originará la separación. La unión de ambos es núcleo fundamental porque explicará las siguientes separaciones y sus secuelas. Si no se hubieran unido, los alejamientos no tendrían sentido en la lógica del relato.

La segunda secuencia, que ya describimos, ocupa los capítulos I, IV, V, VI y VI, y remite a la vida de Juan en Nueva York con recuerdos esporádicos –interpolados– hacia María. La tercera secuencia se halla en los capítulos III, VIII, IX y X, ellos se encargan de presentar la degradación de María. Y los capítulos XI, XII, XIII y XIV cubren la cuarta secuencia, y nos muestran los mismos obstáculos que rebajarán a la pareja reunida. Estas secuencias se presentan en una alternancia casi cronológica.

La estructura del argumento es lineal y alterna, con un retroceso en el capítulo segundo en el que se cuenta la infancia de María del Socorro, su unión con Juan y la separación por el desempleo.

La estructura temporal avanza así, cada flecha responde a una de las grandes secuencias anotadas:



## Los personajes

María del Socorro y Juan son los protagonistas. Sus penurias, enredos y problemas se asemejan. Separados y reunidos, conforman la actancia

186 Cfr., Alberto Rengifo, *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Banco Central, 1990, pp. 25 y ss.

protagónica. Sus caracteres son muy similares y los problemas que padecen también. Tienen un sueño que se convierte en algo irrealizable por los obstáculos que son el resultado de la violencia social. Estos apuros son circunstancias, condiciones y causas de la sociedad y del ambiente, y las encarnan unos opositores que simbolizan la injusticia, la ambición y el abuso. La pareja desea muy poco, en realidad, un trabajo, un cobijo, un pequeño negocio y tranquilidad, o sea, una vida digna, pobre pero digna.

El sueño de los protagonistas, obstaculizado siempre por unas situaciones que los anclan en su estado de postración física y emocional, aparece repetido en varios momentos de la historia. Este sueño se resume en una vida sencilla y pacífica, sin sobresaltos económicos, en tener un pequeño negocio y gozar de una existencia decente. Cuando Juan le escribe sus cartas a María, en ellas “decíale que dejase de ser cocinera y adquiriera una chichería o fondita, pero ella no se atrevía. Eso, cuando él regrese, se repetía. Mientras, guardaba sus dinerillos.”<sup>187</sup> La placidez del campo, tanto en Juan como en María, es un estado de bienestar sin complicaciones. Mientras Juan viaja en el *ferry boat* para asistir a la manifestación, acodado en el balaustre imagina: “Y le provocó subir colinas y correr por los llanos y estremecerse de gusto en un prado que no tuviera más que flores.”<sup>188</sup> El mismo sosiego es el que Juan vuelve a imaginar cuando se dirige con “el tío” a transportar el contrabando de licor: “Reuniría lo necesario para marcharse al Ecuador y reposar allá sin pensar en nuevas aventuras.”<sup>189</sup> Ese deseo de una vida tranquila y sencilla se reitera cuando supone que podrá seguir contrabandeando con “el tío”:

Se quedaría unos seis meses en Nueva York, ayudando al tío en el contrabando. Después, se iría a su Guayaquil para no volver a viajar más. Y podría, con lo ahorrado en esos meses, realizar sus sueños. ¡Eran tan pequeños sus sueños! Sólo una fonda, sus viejos amigos, a los que contaría

187 A. Pareja Diezcanseco, *El muelle*, op. cit., p. 48.

188 Ídem, p. 69.

189 Ídem, p. 83.

tantas cosas de los Estados Unidos... No quería más y ¿por qué no lo habría de tener si había sufrido ya bastante? Para todos hay en el mundo, y yo no quiero más que eso: un rincón y mi negocito para que la comida y el techo nunca me falten..."<sup>190</sup>

Mediante el uso del estilo directo, el indirecto y el indirecto libre, mezclados, nos enteramos nuevamente de los sencillos sueños de Juan, que coinciden con los de María. Estos sueños se dislocan nuevamente porque "el tío" es botado de Estados Unidos, y Juan Hidrovo debe esconderse porque lo busca la policía. María también sueña. Mientras lava, "se pone a pensar en que quisiera ser pájaro para vivir cantando y sin hacer nada."<sup>191</sup> Embarazada y tuberculosa, María siente que "los sueños blancos que alguna vez tuvo, la fondita, el negocio propio, ya habían desaparecido."<sup>192</sup> Por esos sueños truncados, al final de la obra, ya nacido el hijo, el único deseo que le queda a María del Socorro es el "de huir de esa ciudad llena de maldiciones, de irse con su marido y con su hijo al campo (...) Sí, tomaría de la mano a Hidrovo y tendrían que correr y no regresar más, nunca más, nunca más..."<sup>193</sup>

El retrato de María se efectúa al inicio del capítulo segundo:

María del Socorro Ibáñez era una mujer bajita. María del Socorro era morena, pajiza la cara, lustroso y negro el cabello, con su trenza larga hasta media espalda, con su peineta al comienzo de la trenza y su lacito blanco en la punta que se movía al andar de un lado a otro. No parecían muy grandes los ojos: negros, sí, muy negros, y las pupilas dilatadas de tanto mirar el sol. Las ojeras sí que eran grandes, unas hermosas ojeras amoratadas. Los labios de María del Socorro no llamaban nunca la atención:

190 Ídem, p. 89.

191 Ídem, p. 133.

192 Ídem, p. 198.

193 Ídem, p. 207.

gordezuelos, ni cortos ni largos, no tan rojos y sin otra expresión que la expresión de todas las bocas. Lo que menos gustaba de ella, su nariz, se achataba aplastando a los lados las ventanas. Después de todo, no era una nariz muy fea.

En María del Socorro Ibáñez se admiraban tres cosas bonitas: las orejas diminutas, perfectas, las piernas y los pechos redondos.<sup>194</sup>

La descripción de María es poco convincente por la ausencia de los detalles descriptivos propios de la persona y sus rasgos físicos; a pesar de querer particularizar, el narrador cae en la generalización. En parte, este defecto se debe a las imprecisiones de los adjetivos: “grandes”, “pequeños”, “redondos”, “perfectas”, etcétera. Hay que advertir que el lazo es blanco y que simboliza el carácter sin mancha de la mujer. No es casual que el mismo lazo blanco se destaque en repetidas ocasiones y fundamentalmente al final de la obra. Mientras los rasgos tienden a la prosopografía, descripción de los detalles físicos del rostro, el lazo representa lo espiritual, convirtiendo la información en un retrato porque este lazo connota las cualidades éticas de la mujer, buena a pesar de ser abusada y prostituida por los varones.

El retrato de Juan es el siguiente:

Juan Hidrovo no era un sujeto feo ni mucho menos. Buena estatura, las espaldas anchas y, aunque las manos estaban endurecidas por el trabajo, eran largas y bien formadas. El cabello le caía ensortijado sobre las orejas, y unas amplias entradas en la frente le daban al rostro aspecto varonil y atrayente. Los ojos, negrísimo, y alba la dentadura. En su cara morena sobresalían los pómulos y la nariz aguilena. Su labio inferior, algo caído y grueso, decía de su temperamento sensual, y el otro, nervioso y delgado, era como una línea –expresión de voluntad– que se arrugaba en cuanto el enojo hacía brillar los ojos.<sup>195</sup>

---

194 Ídem, p. 32.

195 Ídem, p. 26.

También el narrador ha querido conjugar lo físico y el carácter a través de esta pintura. Esta tendencia a resaltar la hermosura de los protagonistas no es muy afín con el “realismo”, pero allá. Lo que sí resulta asombroso es la casi santidad de ambos personajes. La sensualidad tropical de Juan no aparece en ninguna parte del relato. De su carácter voluntarioso tampoco hay acciones para vislumbrarlo, más bien es un personaje indeciso. Salvo unos puñetazos a un hombre que irrumpe en la noche para buscar a María y sus iras en la manifestación, no hay más de esa voluntad rebelde. El carácter de Juan es más bien la de un hombre doblegado por las circunstancias, por ello la que siempre toma la iniciativa para buscar trabajo es María. Ante la posibilidad de robar, Juan se echa para atrás a pesar de que una vez robó una salchicha al chino gordo durante la infancia.

Juan no tiene convicciones políticas, está preocupado por marchar y ganar dinero, se mete en el mitin por plata y resulta que a pesar de haber ofrecido hablar al Alcalde de Nueva York, el que ejecuta la acción es su amigo Claudio. El manso, el mansísimo Juan Hidrovo se encorajina de repente en el capítulo primero, pero en seguida se olvida del motivo de sus iras. Cosa parecida ocurre en la muerte del amigo, pues cuando vuelve a recordarlo es para poner un nombre al hijo, hacia el final de la novela. Cuando un visitante nocturno llama en la puerta del cuarto, lo golpea, pero no investiga, no indaga por qué visitan su casa hombres desconocidos. Este indicio que pudiera dar pie a un ataque de celos, en Juan Hidrovo no significa nada, quizá alguna incipiente duda.

Cuando empeña su palabra para el robo y remata que “está resuelto”, pero nunca aparece, se excusa ante Pedro con que su mujer había conseguido trabajo esa misma tarde del plan. Su escaso espíritu de lucha aparece dicho por él cuando expresa a Pedro: “Vamos donde quieras. Si vieras que no me importa mucho qué me digas o no. Todos los días y todas las noches son iguales, y cuando no se gana ni un real también son iguales, y cuando se ganan unos cuantos, también iguales, Pedro, siempre iguales...”<sup>196</sup> Rutina sin cambio. Su conformismo lo expresa el narrador: “Tenía que conformarse con los

centavos que ganaba cargando.”<sup>197</sup> María busca trabajo mientras “Juan Hidrovo se echaba en los portales, el sombrero sobre los ojos. Su amistad con Pedro le llenaba el tiempo de cosas agradables, porque ya ni la presencia de María del Socorro, rodeada de miseria, le podía fortalecer.”<sup>198</sup> Juan se rinde con facilidad: “Y ya ni se preocupó de buscar trabajo, porque pensaba tanto que caminaba de un sitio a otro, con la lengua amarga y lleno de ideas que le atormentaban. Había llegado la noche, y ahora estaba en su cuarto, sin saber qué había hecho todo el día, esperando a María del Socorro que le traería comida.”<sup>199</sup> Hay ciertas incongruencias en este personaje: es trabajador y viste abrigo, no tiene dinero y va a comer a un restorán clase media en vez de acudir a “La Bomba”, quiere trabajar en Nueva York cuando todo el mundo le aconseja que no lo haga porque los tiempos están malos.<sup>200</sup>

Ante las irresoluciones y falta de carácter de Juan, se destaca la determinación de María, siempre hacendosa, resuelta, decidida y valiente como en la escena cuando enfrenta a Mariño y se niega a volver a tener sexo con él. A pesar de su debilidad y desamparo, se yergue la figura de la mujer utilizada y abusada, pero de una recia personalidad.

La santidad de la pareja, que todo lo sufre, recuerda a Job. Ambos son buenos. Salvo el detalle del robo de la salchicha en la infancia de Juan, éste es muy honrado. A pesar de que lo buscan las gringas y se insinúan, Juan es bastante fiel a María, pocas veces se llena de ira, jamás la golpea aunque a veces está tentado. Su resistencia a las tentaciones es de un santón tropical:

Las muchachas lo miraban con agrado. Y en los apretones del subterráneo, cuando se congestionaban todas las vías del tránsito y los carros pasaban raudos, furibundos,

---

196 Ídem, p. 171.

197 Ídem, p. 166.

198 Ídem, p. 167.

199 Ídem, p. 197.

200 Ídem, p. 24 y ss.

veloces, cargados de carne humana, no faltaba la mecanógrafa menuda que, al sentir el rozamiento de su cuerpo vigoroso en las caderas frívolas, volvía el rostro, plegando en los labios pintados una leve sonrisa.

Empero, Hidrovo, no las quería. Las llamaba interesadas: sus primeras palabras, cuando se iniciaba la conversación con el “hello, baby”, eran: ¿cuánto gana usted por semana? Entonces se fruncía la línea de su labio inferior, le temblaban los ojos y respondía: nada. Sólo que no todas eran así y alguna vez tuvo la aventura romántica y dulzona que le dejó siembra de dudas en el alma.<sup>201</sup>

La caricatura de las mujeres gringas es bastante simple, el lugar común es permanente en casi todo el relato. Esta caricatura de ambientes y personajes quizá responde a un calco intencional de presentar la “realidad” como el narrador la observa, en su superficialidad y apariencia. Y eso de la apariencia es tangible en la presentación de los personajes y sus acciones, y también en los entornos.

María en cambio es buena sin resquicios, o más bien, bonachona, pues actúa casi sin conciencia en todo, impulsada por su sueño de tranquilidad y sencillez sin problemas. Su “pecado”, la violación de Mariño, se lava con su religiosidad y una fe que desemboca en pura exterioridad y ritual. Asume una culpa (pecado) que no tiene, y sus desgracias se deben a que siempre ha estado fregada por la mala suerte. Sus desdichas no se deben a contradicciones sociales, a la injusticia, sino a que el mundo es así y así debe ser. Jamás se cuestiona que la recompensa por sus esfuerzos es degradante, jamás protesta, jamás interroga por la situación de miseria, solamente padece como una Virgen de Dolores. Lucha, pero mansamente; busca días mejores, pero con una esperanza coartada por la incertidumbre y su resignación. No maneja la vida y acepta lo que venga. En suma, María es el personaje mejor construido del relato. Todas sus acciones se dirigen a llenar las

201 Ídem, p. 26.

necesidades primarias y éstas nunca se satisfacen por un “destino” cruel que se representa por el abuso. Hombres y mujeres la atropellan sin excepciones.

El sueño de una vida serena se interrumpe por causas incontrolables, lo imprevisto es lo que sucede para amargar a la pareja. Léase la escena de la tuberculosis que acaba con el trabajo de María y luego la venganza de Mariño que termina con el trabajo de Juan. Ambos quedan como empezaron, sin nada, más un hijo que alimentar, una nueva complicación. Y así funciona el relato: de una complicación a otra, pero en situaciones similares o parecidas, lo que resta interés a la trama. Conseguir trabajo y luego perderlo, tener para comer un día, al siguiente no, de salto en salto, sobre iguales avatares, la historia genera esa sensación de redundancia y hastío. Los nombres de los protagonistas remiten a connotaciones. María del Socorro, la mujer que ayuda y pide auxilio en silencio para calmar su miseria; Hidrovo, el hombre del agua.

Ambos protagonistas van degradándose de tal manera que María se vuelve triste, taciturna, flaca, enferma, fea, angustiada, miedosa, desesperanzada. Ese cambio es advertido por Juan desde su regreso de Nueva York:

Empero, María del Socorro, a ratos, clavaba las miradas en el suelo y permanecía silenciosa. Le dolía el recuerdo y le asaltaba el miedo de que Juan llegara a saberlo todo. Juan también sentía algo extraño. No sospechaba ninguna infidelidad, pero veía a su mujer cambiada: más pálida, flaca, los pechos caídos y una angustia, un desaliento al hablar.<sup>202</sup>

Pero ella también percibe esa caída hacia el abismo: “Después, una noche soñó que se había convertido en piedra y que rodaba y rodaba sin descanso,”<sup>203</sup> hermosa figura para informar los cambios en la muchacha. Su conocimiento es más vívido en el momento en que

202 Ídem, p. 151.

203 Ídem, p. 134.



piensa y contrasta lo que es con lo que fue, entre destrucción y su pasado feliz:

Pensó que así debían ser las viudas. Y que desde que se fugó con él, aquella tarde tan bonita, cuando se acurrucaba bajo su brazo, había transcurrido tanto tiempo, tantos años. Le quería, sí, con igual amor que el dulce y piadoso con que miraba a su Virgen de las Mercedes. Ocurríale que su sexualidad se apagaba. Ya no tenía importancia para ella. No era, como en los días brillantes, una confusión de espíritu que la transportaba. La usaban, lo sabía, lo sentía y se dejaba hacer.<sup>204</sup>

Esta pintura del estado interior de María, breve, escueta y sentida, advierte bellamente ese derrumbe interior de la protagonista. Capta la mujer que es utilizada como un objeto, su indiferencia ante el sexo y su soledad. Las miserias van robándole la parte física: “Día a día se le adelgaza el rostro a María del Socorro. A lo largo de la nariz, le bajan dos surcos. Tiene hundidos los ojos. Las ojeras se han hecho más profundas, más moradas, más largas.”<sup>205</sup> Su sufrimiento moral y físico, por una cadena incontrolable de causas, mina a la pobre mujer hasta convertirla en una suerte de guiñapo humano.

Cosa similar ocurre con Juan. Al poco de quedarse varado en el puerto de Nueva York, el narrador nos indica que “cuando al fin se convenció de la verdad de su derrota y se hizo la confesión de querer embarcarse otra vez, ya era tarde. No podía encontrar plaza. Se hizo pequeñito, escondido, frágil y, a las veces, reaccionaba merced a la rabia que le calentaba las venas. Quiso dejar el mar, y la tierra se lo tragaba sin remedio, exprimiéndolo, gastándole lo último de sus fuerzas morales.”<sup>206</sup> Y al regresar y renovar la vida con María, nuevamente la derrota le nubla: “Mientras ella bebía, el silencio se apoderó de ambos como una cosa inevitable. Se miraron y luego hicieron la cabeza a

204 Ídem, p. 134.

205 Ídem, p. 133.

206 Ídem, p. 24.

un lado. Pero aún intentó Juan romper aquella densidad que le oprimía: –Tanto aguacero es que te ha fregado.”<sup>207</sup> La lluvia representa, en este caso y en algunos otros, el mal. Con la lluvia viene el invierno (en un país tropical), y con ella el frío, el mojarse, la humedad, la enfermedad y el trabajo en una intemperie hostil.

Adyuvantes de ellos son los amigos, Pedro y Claudio, las vecinas, “el tío” y, en algunos momentos, la tía Jacinta. El rasgo fundamental de ellos es la solidaridad en los ratos de crisis. La fe de María se supone que funciona como sosiego, limpieza del alma y de los espacios. Como ejemplo y prueba, se puede leer la escena cuando María con el agua de San Vicente lava el cuarto y la entrada para que no lleguen antiguos aprovechados, y bebe para asear el cuerpo.

Los opositores son los ricos en general y algunos personajes que siempre entorpecen o enmarañan las situaciones. Entre ellos se destaca la figura de Ángel Mariño, nombre irónico para representar a una persona que es ángel diabólico. Es malo absoluto y como tal se lo representa con rasgos de adiposidad y se nos entrega un cúmulo de fechorías que empiezan en la infancia. Su meta en la vida es acaparar (ambición) a cualquier precio, atesorar (usura) y abusar de los inferiores en condición social. Mariño engaña a todos: a sus padres, a los compañeros de juego, a los compradores de bienes raíces, a María, a su propia esposa de quien recibe una jugosa heredad. Solamente es engañado por Nicolás Campoverde, un pariente en mejor posición social. La esposa, Dolores Campoverde, es prima de Nicolás y el matrimonio se arregla como un negocio del que saldrán beneficiados ambos personajes masculinos: “A los seis meses de casado, los bienes de la esposa pasaron íntegros al haber de don Ángel, no sin recibir buena participación su amigo y ahora primo Campoverde.”<sup>208</sup>

Ángel Mariño, natural de Guayaquil, “fue metido en carnes desde muy pequeño”, se nos ilustra en el capítulo noveno. Se reía de los

207 Ídem, p. 202.

208 Ídem, p. 128.

peones, sobre todo cuando su padre los golpeaba. Aprendió a explotar del padre, pues permanecía en la tienda de comestibles de una de las seis haciendas de cacao, propiedades del padre, y observaba que “entregaban mercancías a los peones y su valor lo descontaban de los jornales, para lo cual llevaba el contador de la propiedad un libro aparte, de suerte que los trabajadores pocas veces recibían dinero contante y sonante.”<sup>209</sup> “El niño Ángel hacía de las suyas: recargaba el valor de los objetos siempre que llegara un comprador que pagase al contado, y se guardaba la diferencia, cuando no todo el producto de la venta”<sup>210</sup> “Por las noches salía a gatas de su cuarto y se iba al de las sirvientas que había conquistado. No se le escapaba una: todas caían en sus manos, gordas o flacas, bonitas o feas, no le importaba, porque no le costaba nada, y las domésticas sabían que, teniendo contento al niño, todos lo estarían en la casa. El *niño* Ángel era un *niño* precoz.”<sup>211</sup> Además de la ironía y del abuso, se destaca en esta cita y en la mayoría de la historia el uso del adjetivo “todos” y “todas” que remite al aspecto de generalización y de la visión global del narrador. Este indicio remarca esa tendencia narrativa de visiones globales sin marcar diferencias tan impropias del “realismo”, de tal manera que al generalizar y no particularizar se cae necesariamente en visiones parcializadas absolutas, sin diferencias ni detalle.

El juego de guardar las apariencias y las máscaras para mostrar la hipocresía es muy significativo en este personaje: “Pero, eso sí, el señor Mariño tenía buena reputación de honrado. Todo el mundo lo decía. Jamás tocó un centavo ajeno. Lo que pasaba era que sabía ser negociante. Si alguien murmuraba, nadie le hacía caso.”<sup>212</sup> Y la usura: “El señor Mariño tomaba, con el transcurso de los años y los negocios, más amor al dinero. Su fortuna se doblaba cada dos años, pero aún parecíale poco. Se hizo económico. Si tenía un billete en

209 Ídem, p. 119.

210 Ídem, p. 119.

211 Ídem, p. 124. Las cursivas son nuestras.

212 Ídem, p. 126.

213 Ídem, p. 128.

la cartera, allí se estaba sin salir en una semana.”<sup>213</sup> El capítulo nueve reúne y consagra los sistemas económicos de enriquecimiento por usura, fraude, corrupción y abuso de Mariño, un contratista “precoz” y “honrado”.

Junto a Mariño, sirven a igual causa del abuso y son obstaculizadores en los sueños de la pareja, la tía Jacinta, la familia Arana, el Comisario cuando Juan es metido en prisión por tomar a una menor de edad, el otro Comisario cuando el amigo Pedro cae preso, Nicolás Campoverde, el Alcalde de Nueva York y lo que él representa, y en definitiva los ricos. Las características de todos ellos son explotar al más bajo en clase social y tener fama de honradez.

Las circunstancias también son adversas. Entre ellas, la principal es “cuando aconteció que un día terminóse la cosecha de cacao, y Juan no tuvo trabajo.”<sup>214</sup> Después, el desamparo, la pobreza, y toda esa larga lista de calamidades que colocamos como obstáculos en el siguiente apartado.

## **Los obstáculos**

Las dificultades no se eliminan con el esfuerzo ni desaparecen por voluntad personal. En este sistema los problemas están enraizados y tienen por objetivo estropear la vida del individuo. Por ello cualquier afán resulta pequeño para escapar de esa especie de destino trágico que envuelve a la pareja.

El cuadro grafica esos obstáculos y remite a los apuros que padecen María y Juan y quién los provoca. La que soporta más dificultades es María. En algunos casos, ambos padecen lo mismo en diferente forma como es el caso de la enfermedad, reumatismo en Juan, tuberculosis en María; en otros casos, uno de ellos tiene el impedimento y lo traspassa al otro por contagio y proyección de la vida en común.

214 Ídem, p. 39.

<b>MARIA del SOCORRO</b>	<b>JUAN HIDROVO</b>	<b>AGENTES</b>
Orfandad	Orfandad	Impredecibles
Trabajo infantil	Subsistencia	Jacinta
Illetrada		Sociedad
Pobreza	Pobreza	Sociedad
Violación		Mariño
Prostitución		Mariño
		Campoverde
		Otros
Soledad y desamparo	Soledad y desamparo	Sociedad
Humillación	Desprecio	Familia Arana
		Pobreza
Desempleo	Desempleo	Sociedad
		Peste de cacao
		Depresión
Abuso	Abuso	Jacinta
		Florencia
		Mariño
		Campoverde
Explotación	Explotación	Jacinta
		Ricos
		Florencia
		Arana
Religiosería		Superstición
	Inmigrante	Desempleo
Hambre	Hambre	Pobreza
		Desempleo
Enfermedad: tisis	Reumatismo	Pobreza
Desalojo	Desalojo	Casera Nueva York
		Arana
		Florencia
		Jacinta
Perversidad	Perversidad	Mariño
		Jacinta
		Comisario
		Policía N. Y.
Golpes	Golpes	Policía Nueva York
		Mariño
		Florencia
Mezquindad	Mezquindad	Jacinta
		Florencia
		Arana
		Mariño

El gran rosario de penurias y calamidades nos recuerda, como ya anticipábamos, las pruebas de Job, en este caso uno femenino y oriundo de algún recinto cercano al Guayaquil correál. Tanta

perversidad y pesares restan fuerza y verosimilitud a la narración. De igual manera lo hacen ciertos gazapos narrativos que parecen inverosímiles. Fijémonos en dos de ellos. El primero se refiere a los estudios de Juan. En sus nostalgias, cuando está varado en Nueva York, recuerda su trabajo de estibador: “Era un gran patio lleno de cacao. Sudoroso, con la espalda desnuda, con los pies desnudos, se paseaba sobre el cacao, lo metía en enormes sacos, se los echaba al hombro, exhalando un quejido de esfuerzo y corría con ellos hasta ganar el muelle y la lancha.”<sup>215</sup> Recuerda también cuando era un rapaz y se hacía “la pava en el colegio,”<sup>216</sup> o sea, que estudió la secundaria, cosa que asombra en un principio. Pero después, el mismo narrador nos dice: “la escuela nocturna, las cuatro reglas que aún no ha olvidado.”<sup>217</sup> ¿En qué quedamos, asistió sólo a la escuela, o a la escuela y luego al colegio?

Más evidente que éste es el gazapo narrativo de los arañazos. Cuando María intenta protegerse del brutal ataque de Mariño, ella “clavó las uñas en las mejillas del señor Mariño (...) Pero cuando le vio sangrar la cara, recogió los brazos medrosos y se ahogó de llanto.”<sup>218</sup> Resulta extraño que María, siendo lavandera, tenga tales uñas para herir de esa manera al violador, pero podemos creerlo. Sin embargo, resulta increíble cuando se nos aclara en un presente narrativo, recurso que el narrador utiliza con frecuencia para producir el efecto de intemporalidad, que la mujer “lava todo el tiempo la ropa de la familia Mariño. Se le acortaron los dedos. Se le achatan en los extremos, las yemas se parecen a las cabezas de los clavos.”<sup>219</sup> Ahora sí, lo que aceptábamos con credulidad, se vuelve increíble, pues dicho por el narrador en presente histórico es una conclusión intemporal en la que se declara que casi vivía sin uñas.

215 Ídem, p. 65.

216 Ídem, p. 66.

217 Ídem, p. 66.

218 Ídem, p. 53.

219 Ídem, p. 133.

## **El narrador**

El narrador de la obra es omnisciente, lo sabe todo, quizá más de la cuenta, como en Nueva York, donde nos aturde con las calles y sus nombres, sin que obtengamos una clara visión de la ciudad. A veces, muy pocas, funciona como un narrador testigo para dar algo más de libertad a los personajes en sus soliloquios. Narra desde un pasado, pero a ratos usa el presente histórico, la mayoría de las veces al comienzo de algunos capítulos, como el ocho y el once entre otros. Este presente histórico sirve para dar el carácter de intemporalidad a algunos segmentos descriptivos como “el domingo”, “la misa”, “una calle”. El verbo frecuente de las acciones es el pretérito perfecto simple: lavó, planchó, cocinó, buscó, etcétera. Como conoce bien la historia, no faltan en ella los presagios y presentimientos que algunas veces se materializan y en otros casos no. Estos presagios pretenden generar drama y tensión en el lector. Los estilos que más se usan son el estilo directo y el indirecto. Cuando se mete en las interioridades de un personaje, el narrador emplea el indirecto libre.

Para guardar fidelidad a los hechos y objetos fabulados, el narrador intenta mantener cierta objetividad sobre los asuntos, una objetividad que no está exenta de juicios de valor. Estos juicios son proporcionados por los personajes que juzgan el mundo en diálogos dramáticos, pero en otros casos es el mismo narrador quien valora. La presencia de esta mirada es como la de un dios que unas veces dice cómo es el mundo y otras lo muestra con las reacciones y diálogos de los actores. Sin embargo, el peso de la narración recae en decir el mundo, no mostrarlo, o sea, hay mucha mimesis y poca diégesis. La omnisciencia del narrador es tan grande que dice más de lo que muestra. Por ejemplo, se nos dice que María lava, pero esa acción bastante repetida no se muestra en detalle, lo mismo ocurre cuando plancha. Con muy pocos detalles nos enseña las acciones, tal vez por economía del relato, tal vez para que la acción sea rápida, tal vez porque descuida los pequeños detalles de esa cotidianidad. Vemos más las acciones que los efectos de las acciones sobre los actores o emisores de las mismas.

Como el narrador conoce muy bien la historia y poco se guarda, la inteligencia del lector no es puesta a prueba, no hay reto de lectura, solamente el seguir los hechos que se entretajan en forma alterna, alternancia que sirve para mostrar uno y otro aspecto de los dos protagonistas. Deja muy poco espacio para la imaginación, poca sugerencia; por ello la situación parece un mundo preestablecido donde los actores y sus movimientos tienen algo de autómatas dirigidos por un destino prefijado.

*El muelle* aparece como un informe, no hay personas en la obra, solamente títeres sin humanidad, seres de carne, sin alma. Las proposiciones casi siempre se forman como oraciones simples, con yuxtapuestas o coordinadas. Veamos esas construcciones típicas, tomadas de una descripción del apartamento de “el tío” Tomás:<sup>220</sup> “Dos ventanas daban a la calle.” Oración simple. “Las cortinillas, cogidas con pequeñas argollas de alambre.” Oración simple con verbo elíptico “estaba”. “Más arriba, el espejo.” Oración simple con verbo elíptico “estaba” o “había” “En la pared, a la altura del lavabo, junto a él, en una barra también de vidrio, la toalla azul.” Oración simple con verbo elíptico “había”. “Y junto, el velador de madera, con algunas revistas y un cuello sucio de camisa.” Oración simple con verbo elíptico “estaba”.

Estas proposiciones enuncian datos, no acciones, y su forma de presentarlos es como un informe indefinido. A veces el narrador recurre a enumeraciones: “Un baúl de viaje, dos maletas, un armario pintado de negro, un sofá rojo, completaban el mobiliario.” Estas enumeraciones se construyen con un sustantivo más un adjetivo, lo cual crea una sensación ficticia de creer que estamos ante la “realidad” de un apartamento. ¿Pero por qué el sofá es rojo y no gris, o el armario es negro y no verde?

En los ratos de acción rápida, el narrador enumera acciones para crear un ritmo veloz: “Le sacudieron, le movieron, le izaron como a un aparejo de mar y le llevaron al automóvil de la ambulancia.”<sup>221</sup> Los verbos

220 Ídem, p. 79.

221 Ídem, p. 76.



sacudir, mover, izar y llevar van en serie para evocar acciones continuas y sin reposo.

La posición del narrador de *El muelle* es suponer que una enumeración de datos y acciones generan una historia. Pablo Palacio fue lacerante con este tipo de “realismo”, indicando que una suma de datos es igual a nada. El historiador Juan Gual, en el cuento “Las mujeres miran las estrellas,” dice que María Augusta “mide 1 m. 63 ctms. Y pesa 120 lbs. –Este es un dato más interesante que el que podría dar un novelista.”<sup>222</sup> Este cuento es una durísima crítica acerca de la impertinencia de los datos. Lo datos no arman una correalidad. En el mundo existen datos, hechos y relaciones. Lo cabal de la representación radica en las relaciones entre los elementos del discurso.

Es inocuo y vano representar la realidad de todos los días y que el público concreto conoce, vive y padece, pues la literatura no es un informe de hechos sino un cuerpo simbólico con sentido donde la representación construye la correalidad de un ámbito. Si el texto es un macro-signo, su fin es evocar, motivar los hechos narrados y, a través de ellos, dar una mirada diferente al ser que la realidad provoca y auspicia.

El narrador confía en que los datos y la falta de conciencia darán el carácter correal a la obra, por ello auspicia con su estilo ese franco rechazo hacia lo subjetivo, pensamiento positivista que creía en el valor exclusivo de los datos para comprender la realidad. Sin embargo, los datos no son más que aproximaciones inexactas y acercamientos probables, no exentos de subjetividad. Por ese relego de lo subjetivo y acentuación de algo llamado objetivo, la obra pierde espesor. La conciencia ni es objetiva ni subjetiva, es relacional, y esa correalidad humana es la que falta en *El muelle*. Un dato pierde su función si no puede relacionarse. Por ello, la tendencia a objetivar los detalles

222 Pablo Palacio, “Las mujeres miran las estrellas”, en *Obras escogidas*, Guayaquil, Ariel, s. f., p. 47.

y describirlos en un texto es una tarea tan complicada. Sin embargo, han existido comentaristas que han hablado de la obra en otros términos.

Uno de ellos indica que “en ella ya se siente subir la atmósfera en que exudan su existencia los trabajadores del litoral ecuatoriano. Forman éstos un grupo abigarrado de mestizos: unos, marineros; otros, pescadores; otros, estibadores; otros, en fin, mercaderes, o desocupados, o despojos de la taberna y el prostíbulo. Sus figuras se recortan con fidelidad.”<sup>223</sup> Es una pena que en la novela no haya pescadores, ni mercaderes, ni despojos de la taberna y el prostíbulo, ¿cómo podrá haber fidelidad de lo que no se narra? Claro que ellos “se mueven bajo los dictados de ese mundo densamente humano”<sup>224</sup> ¿Cuáles dictados y quién los dicta? Y cosa igual sucede con Agustín Cueva cuando declara que *El muelle* es “una de las novelas más logradas: trátase de la vida de pescadores, estibadores, vendedores y, en general, de toda esa gente cuya existencia transcurre en torno a la actividad portuaria.”<sup>225</sup> Da la casualidad de que no hay pescadores ni vendedores, y que la novela no habla, ni de refilón, de eso que apunta el sociólogo, por tanto parece que no la ha leído, ¿cómo entonces puede afirmar que es una novela lograda? ¿Quién se lo dijo? ¿Se intuirá un logro por el título y mención de una obra? ¿Bajo qué bases se juzga lo desconocido?

El estilo del detalle y las formas de representar la correalidad, se dibujan mediante la descripción en presente. Veámoslo:

Madrugada plácida en silencio. Pero comienzan a escucharse las campanas que llaman a misa. Tan-tan... Por las esquinas van saliendo, de rato en rato, viejitas arropadas en mantas negras, que caminan despacio y

223 G. René Pérez, *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, II, Quito, Casa de la Cultura, 1983, p. 159.

224 Ídem, p. 159.

225 Agustín Cueva, *La literatura ecuatoriana*, Bs. Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 52.

mueven los labios secos y miran el sendero en el que apenas permanecen las huellas levísimas de sus chancletas.

A los lados del sendero, crece la hierba. Está húmeda, y con colores buenos. Intenso el color verde, salpicado de minúsculas gotas claras. Cantan los gallos. Una viejita tose. Se santigua. Da una vuelta más a la manta, ajustando su frágil cuello (*anfibalógico*).

Hay luz en una covacha. De vez en vez, un grito rasga la beatitud de la madrugada. Si se aplica el oído en su dirección (*anfibalógico*), se percibe el rasgueo de las guitarras. Si se acerca uno a la covacha, escucha cantos y el zapateo sobre las tablas. Pero las viejitas no pasan por allí. No miran siquiera a (*preposición sobrante*) la luz de la covacha. Apenas, le lanzan un pedacito de ojo, y siguen colocando suavemente las chancletas sobre el sendero.

Este sendero sale a una calle donde casi no hay hierbas. La calle se corta por una plaza, como si tuviese un hueco grande en medio (*anfibalógico, ¿la calle o la plaza?*). Allí se ve un parque, un pequeño parque, desierto. Muchas flores, eso sí, y algunos bancos de hierro.

Frente al parque, se levanta la iglesia, llamada de la Victoria. Es de color gris. Tiene dos torres. La pintura está desteñida. Se alcanza a ver en la penumbra unas tiras blancas y desiguales en la fachada. Son los recuerdos que dejó la lluvia del invierno. Los canalones del techo deben estar dañados y el agua habrá caído a chorros, escurriéndose por las paredes grises.

No hay más que un reloj en la iglesia. La otra torre, hace tiempo quedó tuerta. Allí hubo una revolución y el reloj murió con los hombres que estaban montados junto a él. Esto suelen contar las abuelas de esos lados, que ahora caminan, levantando la cabeza, para advertir que ya van a dar las cinco.

Apuran un tanto el paso. Suben las escaleras del pórtico. (*suben o se detienen*) Se detienen en las gradas, **asentando ambos pies**, lanzan un suspiro, **levantan una pierna**, y trepan otro escalón. Vuelven a detenerse, hasta que, al fin, llegada a la puerta, **toman** agua bendita de la pila, se santiguan y van despacio, a **tomar** sitio en una banca.<sup>226</sup>

Ese tono y ritmo recuerda obras anteriores a *El Muelle*, principalmente de Gabriel Miró y Azorín. Un ejemplo advertirá ese parecido en el ritmo y la voz al describir en presente narrativo. El texto ha sido copiado de la obra *Años y leguas* (1928), y se pinta desde que llaman a misa hasta que salen de la iglesia, situación similar a la anterior.

¡Tocan a muerto! El claror que pasa por los postigos todavía tiene la palidez fresca de la madrugada. Pero ¡tocan a muerto! (...)

¡Tocan a muerto! Algunos sones se quedan balbuciendo en los labios de las campanas; otros, vuelan con temblor de murciélagos en torno de la parroquia; otros, salen anchos, claros, enteros.

Sigüenza corre rasgando un viento velludito de humedad. No es temprano; es que el día no puede crecer porque se topa con el techo de un nublado fosco. Detrás de las sierras rueda la tronada blandamente, con llantas de nubes hinchadas, algodinosas que, lejos, se deshilan en lluvia perpendicular y azul. (...)

Desde las bancas, los abuelos de cráneos ascéticos y cayadas de pastor, miran inmóviles hacia el coro. La viejecitas, dentro de sus mantos o de sus tocas de sus mismas haldas, se complacen en su Parroquia y lloran. A veces han de secar

226 *El muelle*, ídem, pp. 103-104. Hemos destacado con negrita o puesto anotaciones en cursiva en aquellos rasgos estilísticos con problemas.

sus dulzuras para coger de un puñado a los chicos que se amontonan en el tumulto dejando su olor de escuela. (...) Ya sale la gente al sol de la plazuela. La familia de luto recibe el parabién de pésame. Mediodía magnífico que va embebiéndose los olores húmedos. Los frailes abren sus sombrillas. Andan con reposo de plenitud, de contento afirmativo.<sup>227</sup>

El estilo de *El muelle* es muy parecido al que hemos transcrito en el tono y la forma de presentar el detalle, pero alguno bordea la obviedad e imprecisión. Parece claro que el estilo de *El Muelle* se asemeja al de Azorín y Gabriel Miró, pero es más parco y simple. Falta matiz, léxico y el destello propio de la minucia y la observación certera. Por todo ello, las generalizaciones abundan y no acertamos a cuajar en la imaginación ese mundo de sensaciones que son propias del “realismo literario.”

Cuanto más previsible es una información, hay mayor trivialidad. Lo superfluo no informa, produce redundancia porque satura el canal. Esta saturación también se origina cuando los movimientos de los personajes se repiten una y otra vez sin que podamos distinguir unos de otros, cuando los días se superponen como parte de una rutina escueta. No nos parece que exista entonces economía del relato sino abundancia de lo anodino, o sea, el narrador no fue selectivo en las peripecias. Las acciones en el relato son selectivas de acuerdo a las exigencias que la historia va determinando en el juego de la representación, pero esta novela sufre problemas de elipsis espaciales y temporales. Tanta elipsis para recaer en lo insustancial impide observar aquello que realmente da espesor a la historia.

Los marcadores temporales, la hora, el clima, los hábitos, los adverbios, en vez de producir una secuencia cronológica, causan fastidio por su inmediatez e insistencia. Usamos como ejemplo el capítulo once

227 Gabriel Miró, *Años y leguas*, Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 23-28.

y entresacamos las frases temporales de cuatro páginas<sup>228</sup>: “día domingo”, “antes que salga el sol”, “María del Socorro no ha salido aún esa mañana”, “hasta muy tarde conversaron”, “despertaron tarde”, “eran las diez de la mañana”, “pero antes”, “a las doce al cuarto”, “salieron también a la tarde”, “a las seis de la tarde regresaron”, “a las nueve de la noche”.

El verbo de acción es el pretérito perfecto simple. Fiel a éste, el narrador lo utiliza constantemente para indicar acciones, sin embargo, éstas se desintegran por la carencia de particularidades, es decir en el atropello incesante de movimientos que nos obnubilan ante la mansa actuación de María y Juan. El texto escogido como ejemplo es un párrafo completo, pero lo hemos troceado para señalar las acciones en pretérito perfecto simple:

“Al entrar en su cuarto, le dolían los pies. Pero no **pudo** descansar. Ya mismo llegaba el Juan y no tenía la comida lista.” “**Corrió** a parar la olla con el refrito para el arroz.” “**Salió** un instante a comprar carne con los dos reales que Juan le diera en la *mañana*.” “No **tuvo tiempo** para lavar el arroz, y así lo **echó** en la olla.” “En los fierros que hacían de asadores, **puso** la carne, ya abierta y salada, y los plátanos verdes.” “*Después*, **aventó** el fuego con el abanico de paja.” “Le corría el sudor por las brasas de las mejillas.” “Respiraba entre azorada e impedida por el humo.” “Y ni así **consiguió** que el almuerzo estuviera *cuando llegó* Juan.”<sup>229</sup>

En la secuencia narrada abunda la acción de María apurada por tener lista la comida para el marido. Cualquier acto se puede entender como un proceso de muchos otros. El narrador puede omitir las actividades de un proceso o irlas declarando una por una. Así podía haber escrito que María respiró, que su corazón latió, que sus pies se movieron,

228 *El muelle, op. cit.*, pp. 148-151. Hemos destacado con negrita los perfectos simples y con cursiva los marcadores temporales.

229 *Ídem*, p. 40. Hemos destacado con negrita los perfectos simples y con cursiva los marcadores temporales.

que su pecho se hinchó con aire, que el sudor bajaba por la barbilla, que un mosquito se acercó a la gota de sudor, que el cutis estaba caliente, que una brasa se había consumido... ¿Y qué? La información, cualquiera que sea, si no tiene un sentido dentro del relato, sirve para llenar el vacío con vacío, sumirnos en los datos. ¿Qué importan las acciones si no vemos la acción, sino un conglomerado de información? Se puede argumentar que la rapidez de las frases y movimientos se ajusta a la acción narrada: la prisa. Sin embargo, actos sin visión producen ceguera en el lector. Hemos destacado los perfectos simples y los marcadores temporales para indicar esa redundancia que se observa en la obra. La concisión es virtud, el esquema es vicio. La abundancia es necesaria, la redundancia en recursos y episodios son un problema. Nos parece que esa economía del relato ha derivado a laconismo y aridez.

Tomashevski explica la necesidad de la intriga para producir la atención del lector. Si no se lo atrapa, cualquier mensaje enviado queda en pura transmisión y no hay descodificación ni recodificación del mensaje sino abandono de la lectura por el desinterés. La actualidad de los temas puede ser un atractivo, asimismo lo son la vida ordinaria cotidiana, los escapismos y las falsificaciones de la vida. No hay exclusividad en los temas ni se excluyen entre sí. Pero la redundancia en las situaciones produce fatiga, cansancio, desinterés y saturación. Esta saturación en *El muelle* resulta cargante porque se repiten constantemente iguales peripecias. Si comparamos a Juan y María con don Quijote, éste casi siempre pasa luchando, pero sus luchas son siempre diferentes y las situaciones que las amparan también. Para no convertir los sucesos en eterna pelea de un correal caballero contra las artes mágicas de los sabios encantadores, en *El Quijote* hay relatos dentro del relato, momentos en que Sancho asume el papel de gobernador, aventuras de viajes por grutas, batallas con leones enjaulados, lances de amor, meditaciones y otros lances repletos de amenidad, en suma peripecias que dan un ritmo propicio y diverso a la andanza. La complejidad de las facetas regenera la intriga, la selectividad en las acciones atrapa la atención y mantiene vivo el interés.

Caso contrario es *El muelle*. Los personajes giran en torno a situaciones repetidas hasta el cansancio, un caso concreto es el de la comida y la bebida. En ellas no hay cambio en los planteamientos ni en la forma de novelarlos. Atragantarse con un hueso o espina, enfermarse con un alimento descompuesto, buscar comida en la basura, pedir caridad, acudir a un comedor público, observar la repartición de un mendrugo, u otras escenas que la creatividad encuentra, hubieran evitado la redundancia de las mismas situaciones y hubieran alcanzado variedad, pues sin ésta no hay interés. Por ejemplo, en la novela *Hambre*, Knut Hamsun narra precisamente esa sensación, pero las peripecias toman matices y distinguos que revelan diversas facetas y tonos de una misma impresión. Por el contrario, como no hay un solo capítulo en *El muelle* que no contenga explícitas acciones al comer, beber y cocinar, estas situaciones aburren porque siempre son reiteradas y descritas en iguales términos. En estas actividades no cambia la perspectiva ni el desarrollo, son puros datos (catálisis) que no dan espesor a la historia, se pierde el interés y sobreviene el desinterés.

## **Las obsesiones del narrador**

Vamos a enumerar estas alusiones al comer y beber para describir lo expuesto sin citar todas las menciones y no agobiar con la repetición de las catálisis.

En el capítulo uno, Juan Hidrovo y Claudio Barrera se hallan en el restorán “La Bomba”, el español coloca en el mostrador “dos tazas humeantes” y “saborearon sus cafés en silencio.” Juan Hidrovo “pensó en ir a almorzar en un restaurante de ‘Fulton Street’.” Camina por las calles de Brooklyn, llega al restaurante Bickford y entra. “Tomó los cubiertos, la servilleta y una bandeja de metal, en la que fue colocando los platos que pedía. Y se puso a comer con fiebre, apurando, casi devorando.” Después viaja hasta Manhattan y regresa al muelle. Son las cuatro de la tarde y piensa en ir al restaurante “La Bomba”. “Allí comería. Iba saboreándose, pensando en el exquisito



arroz con camarones que sabía preparar el valenciano.” Cuando llega, ve que “Claudio Barrera acometía un enorme churrasco montado con dos huevos y rodeado de lechuga y papas fritas.”

En el segundo capítulo, Juan ha perdido el empleo de cargador y “pasó que la comida se redujo.” “Tampoco iban ya en las mañanas de fiesta al ‘Salado’, a comer llapingachos y maduros fritos, muchines y carne en palito.” Juan llega cansado después de un día de trabajo y pregunta: “¿Todavía no hay qué comer?” Y la mujer recuerda que antes del paro, Juan era mejor: “los sábados que no bebía le llevaba tamales, unos tamales con ají, tan sabrosos... Y los comían juntos, con los dedos, entre risas, oyendo ella las historias que él contaba.” María del Socorro se emplea en casa de la familia Arana, y “aquel día Juan y María del Socorro comieron felices. Veinte centavos tuvieron para carne y veinte más para tortillas con huevos fritos.”

En el tercero, “la tía Jacinta diose a la bebida con más frecuencia que la conveniente.” María del Socorro ha empezado a trabajar para la familia Mariño, alquila un cuarto y “allí empezó a vivir sola, comiendo una vez al día y echándose a soñar alguna que otra.” “Los tres o cuatro suces semanales que obtenía del lavado no le bastaban, pues si comía con ellos, para el alquiler del cuarto ni pensarlo.”

En el capítulo cuatro, “el tío” y Juan llegan a un bar escondido, pues por la ley seca hay prohibición de venta de alcohol. Beben unos tragos. Juan camina hasta el restaurante “La Bomba”. Eran las once y media, y Claudio Barrera dijo: “Yo tengo hambre.” Piden un churrasco montado y “comieron rápidamente.” A las cuatro de la tarde, “el tío” reparte instrucciones para la manifestación y luego “fue hacia el mostrador, pidió café.”

En el capítulo quinto, en el día de la manifestación, Juan Hidrovo no se olvida de pensar en comida: “¡Tanta comida en los hoteles y en las tiendas! ¡Frutas para tirar, granos para quemar, música y danza para el placer!”

Matan al amigo Claudio Barrera, “el tío” arrastra a Juan para no complicarse con la policía. En seguida piensan en almorzar y entran. “En un modesto restaurante mexicano se sirvieron tamalitos picantes y cerveza.” Los dos amigos se dirigen al departamento de “el tío” y se dedican a beber hasta las siete de la noche: “voy a comprar jamón para pegarnos bien con otra botella”, dice “el tío”. A la mañana siguiente, después de cargar contrabando, Juan Hidrovo va hasta Broadway. “Entra en un restaurante automático. Tomó un opíparo desayuno.” Después se dirige a “La Bomba”, y “casi no comió en la tarde. Bebió, eso sí, mucho agua.” A la mañana siguiente, “muy temprano estuvo en pie y ayudó a prender las estufas y a todos los cotidianos menesteres. Tomó luego su café, cuyo valor el español no quiso recibir, y compró en la puerta un diario.” Estamos en el sexto capítulo.

Capítulo siete. Juan ha cambiado de pieza porque lo botaron de la anterior. Cree que lo busca la policía. “No salió del cuarto sino ya entrada la noche. Buscó el más humilde restaurante y se sirvió un sándwich y una taza de café.” Se alista de marinero en un barco, y escucha a sus compañeros: “la comida era harto mala, sopas sucias, carne podrida, nada de fruta.” “Una campana anunció las cinco de la tarde, la hora de comer.” “Después de la comida” se dedican a jugar al casino.

En el capítulo ocho, María del Socorro sale a misa, y luego compra pan y leche. “Parte el pan y se pone a tomar su desayuno.” Lava la ropa y “luego, almorzó, dejó colgada la ropa húmeda al sol y volvió a lavar.” Lleva la ropa limpia a la familia Mariño, llega al cuarto “y se puso a preparar la comida. No tuvo más que calentar el arroz de la mañana y freír unas tortas de plátano. Raspó cuidadosamente la olla para obtener todo el cocolón, que le gustaba tanto mascar.” Al día siguiente “otra vez, salió a comprar pan y leche. Otra vez, lavó sus cositas y apuró el café.” A la tarde “tuvo apetito y empuñó resueltamente los dos suces que el señor Mariño había dejado y con ellos compró carne, que asó, hizo tortas de plátano y arroz.” Siente culpa, pero piensa que “con ellos (dos suces) comería por lo menos tres días.”

Cuando Ángel Mariño comunica a su padre el deseo de ser contratista, estamos en el capítulo nueve, y fue “un día, a la hora de la comida” cuando Mariño tiene una idea para que salga un negocio, “había terminado de beber una taza de chocolate que don Nicolás habíale convidado.”

En el capítulo diez, cuando Mariño desea vengarse del rechazo de María del Socorro, pide el desayuno y “pocos minutos más tarde, entró la sirvienta con un trozo de carne y dos huevos fritos en una bandeja. El señor Mariño empezó a comer sin decir una palabra. Vino luego el plato de avena con leche y por último la taza de café.” En ese momento pide a su esposa que no den ropa para lavar a María. Ésta se levanta contenta porque llega Juan, pone una tranca en la puerta y “después del almuerzo, se puso a coser.” Al día siguiente va a la iglesia y al regreso “retornó muy alegre a tomar su café.” Luego va al malecón. “No preparó el almuerzo, pero no importaba. Había que llegar a tiempo. Ver saltar a Juan.”

Ha llegado Juan, capítulo once. La pareja se reúne: “plátanos y arroz para comer, y muchas cosas para decirse.” Salen de paseo, y “a las seis de la tarde, regresaron al cuarto y comieron.” Juan se encuentra con un antiguo amigo, Pedro; van a una cantina y hablan de comida: “Aquí se puede comer barato. –Sí, se puede comer frijoles de sobra y un plátano...” Por la tarde no salen, pero “diole a María lo necesario para la comida.” A la mañana siguiente, Juan se topa con Pedro. “Eran cerca e las doce. Allí, en la esquina, estaba la fonda de la serrana Victoria y se fueron a comer”. Entre tanto, “a las once de la mañana, María del Socorro había empezado a preparar la comida, pero Juan no llegaba.” “Eran las doce, y la comida se enfriaba.” Juan llega a la tarde. “Eran ya más de las seis de la tarde. Después de comer sin decir palabra, Hidrovo quiso romper aquella cosa turbia y grávida: –¿Quieres ir a comer chirimoyas?” Y parten a comprar chirimoyas.

En el capítulo doce, es tanta la obsesión del narrador por la comida que describe así la tenacidad de la mujer en buscar empleo: “Se comía las calles, devorándolas con ansia...” María vuelve a lavar ropa para

la familia Arana, llega a su cuarto y “sintió apetito, pero nada tenía que comer. Con los únicos cinco centavos que guardaba en la punta de su pañuelo, compró pan. Lo comió, con gusto, quitándole la costra y mascando la harina tostada.” Mientras, Juan y Pedro han buscado trabajo sin conseguirlo. Juan “no tenía prácticamente qué comer en la tarde. No había almorzado y el hambre lo tenía de mal humor.” Pedro le dice: “No te vayas. Comeremos donde la serrana.” “Comieron en silencio y luego Pedro le propuso caminar.” Preparan el plan para el robo y, camino al cuarto, Juan “buscó una carnicería abierta y compró la carne.” Eran las seis de la tarde, y María, “sin haber comido más que un pan en todo el día, salió a la calle para buscar a su marido.” Se encuentra en la calle con la tía Jacinta. “Ya en la habitación de la tía, le ayudó a preparar la comida.” “Si quieres comer conmigo –díjole la Jacinta–, aquí hay un poco. No hay mucho, porque sólo hago comida para mí, pero si no eres muy hambrienta, nos alcanza.” “Comió rápidamente María.” Después marcha al cuarto y halla a Juan, quien le dice: “Aquí te traigo carne, porque pensé que no habías comido.” Ella contesta que ya ha comido en casa de la tía. Entretanto María “se preparaba a abrir la carne y a salarla, para que estuviera buena al día siguiente.”

El capítulo trece se inicia con comida: “Don Ángel Mariño, en el momento de llevar a sus labios la taza de café con leche, tuvo un gesto de sorpresa.” Para el negocio se reúne con el gobernador y “entraron al comedor del Club de la Unión. Se sirvieron copas espumosas, opalinas y don Ángel hizo que la vitrola tocara tangos. La conversación, entre plato y plato, se animaba.” Juan va a visitar a su amigo Pedro en la cárcel y hablan de comida: “Sí, estoy harto del caldo y del champús de arroz. Ni siquiera le ponen sal... Cóprame dos muchines y carne en palito.” Ya en el cuarto, Juan esperó “a María del Socorro que le traería comida.”

Para curar la tisis, el doctor le receta: “mucho carne, leche, huevos.” Se lo repite a Juan “cuando se encontraron a la hora del almuerzo. Sonrió cuando dijo: carne, leche, huevos, viajes...” Y María, cuando en su desesperanza desea fugarse de la ciudad, espera vivir en el

campo, “arañando la tierra, comiéndose la fruta de los árboles, y recogiendo el arroz de las vegas abandonadas en la noche...” Y estamos en el tercer párrafo antes del final, en el capítulo catorce.

Lo que hemos detallado referente a la comida y acciones en las que se desarrollan es igualmente visible en la falta de dinero, en los quehaceres domésticos y en las caminatas reiteradas que sirven para buscar empleo, hacer compras de comestibles y visitar a la tía. Un repaso por todos los capítulos por parte de cualquier lector, puede comprobar lo que se indica, pues tampoco hay capítulos que se salven de alusiones a estas situaciones. Y cuando por algún motivo empiezan a tener dinero, casi de inmediato se quedan sin él por los gastos y las mezquinas pagas. Por ello, se puede colegir que las satisfacciones primarias para comer, vestir, sexo, salud y cobijo son las situaciones reiteradas en el relato. Un relato que recuerda un tema parecido es *Pobre gente* de Dostoyevski, pero en este caso los artificios del artista superan el cansancio y el desinterés de una narración que muestra las lacras de la miseria, las injusticias sociales y la explotación.

En *El muelle* estremece no tanto la injusticia y los obstáculos sino la monotonía de los días y las acciones. Sobre el abuso de las mismas situaciones se puede objetar que otros libros también así lo hacen; desde luego, pero en esos casos, como en *El Lazarillo de Tormes*, estas situaciones son propicias para la acción y nunca se desarrollan de igual manera ni tienen el mismo desenlace. La pregunta radical, nos parece, es por el sentido de una reiteración constante del comer, cuál es su sentido ambital dentro del relato. Responder que es para señalar que los protagonistas dan prioridad a esa necesidad, no es satisfactorio, pues hubieran bastado algunas referencias a ello y sería suficiente.

A cada instante participamos de un logro y en seguida de un obstáculo que opaca el beneficio obtenido y devuelve a los miserables protagonistas a su estado inicial. De esta forma los procesos de degradación en Juan y María son en algunos casos alternos, y en otros cohesionados. Los caracteres oponentes de los “malos” tampoco sufren variaciones y las posibilidades narrativas se cierran en las

mismas peripecias de quienes sufren las maldades: Juan y María, observadores de la impunidad y de la injusticia, y a la vez víctimas de ellas.

Las faltas de los antagonistas jamás remiten a castigos legales o morales. En esa insensibilidad ética, espectamos los atropellos de la clase media y alta con los humildes. Sin embargo, no se observan diferencias de clase salvo en las cosas que comen, en el coche y el vestir. El choque entre riqueza y pobreza no se muestra. Se nos dice qué comen, qué visten, pero no vemos la riqueza enraizada en usos, costumbres y cultura. Lo que se le escapa al narrador es la individualidad, el carácter específico de ese Guayaquil que pinta, la contemplación de lo singular.

Novelar es brindar una información precisa que produzca un sentido. La información superflua, trivial, recarga el canal e impide el desarrollo y planteamiento de la representación. Los protagonistas son perfectos en su miseria, no cometen errores, y los pequeños hurtos se desdibujan con insinuaciones, como si el mismo narrador desmereciese el valor moral de estos actos como los “pequeños hurtos” de María, así como alguna aventura y robo de fruta y salchichas por Juan. En definitiva, los personajes no se identifican tanto por lo que hacen sino por lo que el narrador dice de ellos, a veces haciéndolos actuar en un sinsentido que nunca los arranca ni protege de la miseria.

El gran “pecado” de María, que no lo es, pero que ella así lo considera, es no haberse casado por la iglesia y, más tarde, las violaciones de Mariño y sus amigotes. Este pecado de infidelidad contribuye a expresar la religiosería de María, quien no se desprende de un cuadro de la Virgen de las Mercedes, virgen paradójica, pues María no recibe de ella ninguna “merced” a pesar de su devoción y creencia.

Creemos que el personaje mejor pintado es Pedro el ladrón, y es el que mejor representa las contradicciones de la moral y la injusticia. María del Socorro tiene algunos rasgos que le dan vida, pero se pierden en su absoluta bondad, típica de los ángeles, pero no de las personas.

## Tema y sentido

El tema de la novela es la injusticia que se ceba en los personajes protagonistas como una dentellada que no suelta la presa.

El sentido es que la vida de los pobres está llena de obstáculos que impiden realizar sus sueños y lograr una vida digna. Y el conflicto que abarca gran parte del relato es la impotencia de los pobres ante el poder de los adinerados. El otro conflicto, la separación de los amantes debida a la injusticia y explotación.

## Cosmovisión, ideología y alienación

Homologar el Guayaquil descrito con la ciudad real resulta temerario. A un habitante del suburbio, en el Guayaquil actual, podrá parecerle esta novela un texto romántico, convencido de que la situación real sobrepasa con creces los acontecimientos descritos. Diría que la violencia es mayor, que no se tocan poderes manifiestos y corruptos como el de la policía, el de los políticos, el de las aduanas, y el de los militares; que las enfermedades son peores que las mencionadas, que la miseria es más absoluta, que la inequidad es más visible y que la injusticia campea junto a la impunidad; que no se describe la violencia de los medios masivos, de las pandillas, de la pornografía, de la prostitución infantil y otras lacras. Entonces, *El muelle* aparece como una novela romántica de comienzos del siglo veinte cuyo tema es los pesares de una pareja pobre que ansía una vida tranquila y poner una fondita para subsistir.

El maniqueísmo de la obra no responde a un propósito "realista" que desea mostrar las injusticias sociales, sino a una intención simplista que oculta las causas de la verdadera explotación, de las inequidades y abusos. Suponer que bondad y maldad se deben al origen de clase y no a las contradicciones sociales, al injusto reparto de los bienes, a un sistema legal que solo es papel, es una reducción que aliena el pensamiento. Esta presentación fácil y superficial no explica las causas profundas de la pobreza, no problematiza ni enfrenta con seriedad

las causas y la costumbre de la explotación. La maldad de los ricos y poderosos es igual en Mariño que en el Alcalde de Nueva York, mezcla de apariencia y de negociados ilícitos. La doble moral la resume Hidrovo cuando cree estar decidido a hablar al Alcalde: "Es que estamos hartos de tanto abuso. Al alcalde hay que decirle las cosas en su cara. Aunque me maten, yo se las digo. Él se traga toda la plata y va a medias con los *bootleggers* y después mete a la reja al que vende una miserable botella de ron para ganarse un dólar."<sup>230</sup>

La injusticia neoyorquina es de proporciones gigantescas, pero similar a la de Guayaquil. La lectura del diario resume los problemas del capitalismo en la crisis posterior a la Primera Guerra: "La quiebra de Welber and Smith Company. Diez mil obreros sin trabajo. Ocho mil tenedores de acciones en la ruina con el descubrimiento de los títulos falsos. Dos mil quinientos propietarios de casas de obreros, adquiridas por el sistema de amortización y ahorros, pierden su propiedad."<sup>231</sup> Obsérvese la importancia del dato numérico frente a otra información no indicada que se hubiera podido destacar en esos titulares, y que reafirma lo que veníamos señalando acerca de la importancia del dato frente a otras informaciones más relevantes.

El Alcalde de Nueva York, con unas palabras ambiguas, promesas vacías, leguleyadas, doble discurso, supuestas razones que contradicen los hechos, perora frente a los manifestantes:

Ustedes son unos buenos muchachos ¿verdad? Ya se arreglarán las cosas. Yo no puedo castigar a entidades de derecho privado. No olviden ustedes que el más legítimo orgullo de nosotros, los americanos, es el principio de la democracia y de la libertad. Son fenómenos de la crisis mundial, que pasarán. Siempre quedará inconvencible la grandeza americana, En ningún país se respetan las leyes como aquí, y el principio de la libertad es un hecho real, tangible. América es grande. América es el primer país del

---

230 Ídem, p. 20.

231 Ídem, p. 60.



mundo. Pero es el primero porque sabe mantener frente a todo y contra todo su libertad y su democracia. No podemos atropellar el derecho individual, base de todo bienestar social. Hay que esperar. Necesitamos confianza para salvar la crisis. Confiemos en nosotros, en el alma americana. Tengan confianza en ustedes, tengan confianza en América, en su democracia, en su fuerza, en su libertad...<sup>232</sup>

El discurso del burgomaestre es una tomadura de pelo. Palabras vacías, el trato infantil (“muchachos”), las promesas vanas, la reiteración de “libertad y democracia” en la crisis, presentan un cuadro del político populista que tiene referentes muy marcados en nuestra sociedad. El compromiso ambiguo y vago, las promesas en el aire, las soluciones utópicas se resumen en ese discurso de la autoridad política. Queda flotando el conflicto entre libertad y desempleo, libertad y encerrona, democracia y miseria, dejando las cosas como están, pues algún día se solucionarán.

La desigualdad entre pobres y ricos la marca el narrador por contraste: “miraba las casas blancas y lindas del *West*, los zaguanes lujosos, las mansiones suntuosas... La calle descendía en zig-zag hacia el parque, que, a nivel más bajo del pavimento, llegaba hasta las orillas tranquilas del Hudson. Los árboles con nieve, los bancos de mármol, el hielo de las lagunas, todo parecía brillar más que la luz.”<sup>233</sup> Por ello, cuando Juan escribe a María para notificarle su regreso, declara: “No quiero más esta ciudad tan grande, donde hay tanta plata, pero sólo para los ricos.”<sup>234</sup>

Y otro contraste entre el mundo de los ricos y pobres aparece cuando Juan viaja a Guayaquil en el barco que lo trae de regreso: “Y mientras el vientre del buque se ha tragado a marineros, a (*sic*) luces, a (*sic*) sudores, en los salones del barco se baila a los acordes de una

232 Ídem, pp. 73 y 74.

233 Ídem, p. 78.

234 Ídem, p. 98.

235 Ídem, p. 102.

orquesta de negros, que se mueven ágilmente, echando los palillos del tambor al aire, y enseñando los fuertes dientes blancos.”<sup>235</sup>

La hipocresía es una característica bastante matizada en la novela. Salvo María y Juan, que se oponen a ella, los demás personajes siempre fingen conductas, emociones y valores que no practican o sienten. La tía Jacinta, la señora Florencia, Mariño, el Gobernador y Campoverde, son excelentes muestras de esa mascarada. Y como cada ladrón juzga de acuerdo a su condición, la tía Jacinta es incrédula y piensa que Juan no puede ser tan bueno como supone María. La tía es la que siembra dudas en el alma de la muchacha porque todos los hombres son iguales.

Esa hipocresía es como un velo, una ceguera que no reconoce los problemas de ese Ecuador correol, y a través de la ideología que esconde la realidad se muestran las apariencias. El resumen de esta conducta se indica tajantemente: “Aquí, lo sabe usted bien, nadie se muere de hambre. ¡No hay problema social en el Ecuador!”<sup>236</sup> La reducción del problema social a tener que comer aunque falte educación, salud, vivienda, empleo, etcétera, exime de culpa al Gobernador. El emparejar la creencia con la realidad es una de las causas de la alienación. Esa ideología del Gobernador indica que su opinión es la verdad, y la verdad obviamente es que “no hay problema social en el Ecuador.” La teoría política del Gobernador confunde su propósito personal: enriquecerse, con otros fines que se derivan de la construcción del nuevo puerto. Los fines aparentes para la obra portuaria son: “el progreso de Guayaquil, la necesidad del comercio, y aliviar, por otro lado, el problema de los desocupados.”<sup>237</sup> Claro que lo último contradice la falta de problemas sociales en el Ecuador, pero el Gobernador no lo ve. Los fines de la construcción se revelan, pero se esconde el negociado que realiza el Gobernador con Mariño. Igualmente se excusa el problema del desempleo: “Aunque es verdad que los obreros exageran la situación. Muchos no trabajan porque

236 Ídem, p. 189.

237 Ídem, p. 189.

son ociosos.”<sup>238</sup> Endilgar los problemas sociales a las víctimas es una estupenda coartada para no tener problemas de culpa. Detrás de esa ideología de hipocresía y alcahuetería, se esconde el robo, el porcentaje que sube el coste de la construcción.

La propaganda como sistema de amansamiento y domesticación también se muestra en boca del Gobernador: “Pero, de todos modos, tenemos que mostrar a esa gente que nosotros les brindamos la oportunidad para trabajar.”<sup>239</sup> Las apariencias para demostrar honradez y preocupación por los humildes destacan de nuevo la importancia de la hipocresía para convencer con ella al pueblo llano y prevenir huelgas, porque el pueblo es “inculto y salvaje”, según declara el político.

La filosofía de Pedro es muy práctica y se resume en que las cosas no son sino del que las necesita. No hay, pues, propiedad privada. “Si nos parieron, ¿por qué no habremos de comer? No nos echaron en otro lado, sino aquí, en la tierra, que tiene tantas cosas que otros se las llevan... Estamos solos, verdad, y tenemos hambre: es lo único que yo entiendo de todo este lío.”<sup>240</sup> La teoría de que somos administradores de los bienes terrenales, y no sus dueños, se confirma: “las cosas son del que las necesita,”<sup>241</sup> explica Pedro a su amigo Juan. Por ello, la conclusión es que “hay que coger las cosas, (*sic*) cuando nos hacen falta.”<sup>242</sup> Esta ideología justificará el robo de Pedro.

El robo de Pedro y el del Gobernador con su aliado Mariño se justifican en ambos casos. El de Pedro con la idea de que las cosas son de quien las requiere; la pareja de adinerados se justifica con falsos fines sociales. El resultado es que uno va a parar a la cárcel, y los otros dos se enriquecen y siguen siendo honrados ante los ojos de la sociedad. El acto de Pedro es robo; el de los empresarios, negocio. El efecto es una justicia que juzga injustamente actos que son iguales.

238 Ídem, p. 189.

239 Ídem, p. 189.

240 Ídem, p. 173.

241 Ídem, p. 174.

242 Ídem, p. 174.

Pedro, sin embargo, halla la valentía para reconocer que es ladrón: “¿Yo? ¡Ladrón! ¡Soy ladrón!”<sup>243</sup> Aceptar su identidad, ser auténtico en su condición, es lo que lo levanta, y pudiera regenerarlo si es que la cárcel no fuera un sistema injusto porque no hay juicios ni sentencias. Pedro no muestra una conciencia escindida, rota. Reconocer la actividad, sus fines y consecuencias, demuestra una conciencia real, no alienada, aunque, como sujeto, él reciba los efectos producidos por las personas alienadas.

Las promesas de Pedro a su salida de la cárcel no auguran que se haya regenerado, sino lo contrario, que su actitud ante la vida será violenta, el desquite por los golpes y miserias de la prisión: “Ahora voy a ser ladrón en regla y bien armado. Me tengo que comer a algunos de estos pacos desgraciados. Me han fregado, pero algún día saldré, y te juro por la luz que me alumbraba que yo me la cobro.”<sup>244</sup> Así, el sistema social injusto regenera y reproduce las mismas lacras y problemas que desea combatir.

Una situación similar existe en ese Nueva York correál, porque las desigualdades son las mismas que ha reconocido Juan Hidrovo. La marcha de los obreros es para protestar contra “los que se enriquecen con el sudor del pueblo, los que atesoraban mientras los brazos se deshacían y los pulmones roncaban. Los burladores de la ley y del hombre. Los lobos de garras de chacales y fauces largas.”<sup>245</sup> ¿Será que el hombre es lobo para el hombre en cualquier parte del planeta?

Dos tipos de **alienaciones** destaca el narrador en su obra. La alienación del trabajo se manifiesta en unos quehaceres sin sentido, indignantes, repetidos, donde el esfuerzo humano como agente de cambio no enaltece y es antinatural, por ello deriva en explotación física, sexual y psicológica. La alienación de la conciencia escindida está representada principalmente por Mariño, el hombre “honrado” ante los ojos de otros alienados, también en el Gobernador de Guayaquil.

243 Ídem, p. 71.

244 Ídem, p. 194.

245 Ídem, p. 71.

El Alcalde de Nueva York igualmente matiza esa misma conciencia escindida, donde una parte de ella afecta con su obrar a los demás personajes para rebajarlos. El engaño, la trampa, la fechoría, el abuso, todos esos actos justificados por la doble conciencia, enmascaran la realidad y producen la inequidad e injusticia.

Ante la conciencia alienada no existe más escape que la revuelta, la protesta y la violencia. Esta conciencia alienada que se describe como “viveza” criolla en Guayaquil, y en Nueva York como “libertad” y “democracia”, se halla injerta en el poder económico y político. El Alcalde enajena a los proletarios con la ideología política que esconde la realidad con términos agradables a los oídos, pero sin un referente real. Los vocablos libertad y democracia no poseen el significado real sino uno traslaticio, o sea, “mi libertad” y “mi democracia”. La lucha contra esa alienación es una respuesta de crimen y sangre que implantan el orden, sin advertir que ese orden es desigual, pues solamente acceden a él los ricos. La publicidad que observa Juan Hidrovo en las calles de Nueva York cumple la función ideológica de alienar con las ideas de bienestar y felicidad, las lacras de una opulencia que se nutre de la explotación y de las apariencias. Los medios de coacción y persuasión, los primeros descritos en el uso de la fuerza pública, y los segundos en la publicidad y propaganda, intervienen para mantener esa libertad y democracia que solamente existen para ciertos grupos. Por ello, como decía Lefebvre, “toda sociedad de clases es una sociedad represiva.”<sup>246</sup>

Esta represión es el arma de la ideología, pues mantiene y protege el estado de alienación político social. La represión se manifiesta en la educación, el desamparo, el desempleo, la explotación, la salud, el engaño, cuyas víctimas son Juan Hidrovo y María del Socorro.

Por otra parte Mariño y Campoverde representan el poder económico que mantiene y refuerza la ajenidad a través de una ideología moral. Justificada por la conciencia alienada, esta moral permite los negocios

246 Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1972, p. 178.

fraudulentos, las coimas y sobornos, que validan aparentes fines sociales como dar trabajo, crear riqueza, preocuparse por los pobres. En realidad, se presentan los fines como justificantes de las causas, en una ética en que los fines legalizan los medios. Los valores de finalidad ocultan los valores de producción (medios).

La alienación ha significado que el trabajo y la conciencia sean entidades externas, ajenas al sujeto, por ello se puede explotar con conciencia tranquila, igualmente matar, engañar, violar, estafar, robar, sin prejuicios de conciencia, ya que ésta no ve oposición entre pensamiento y acción: la deshonestidad. La alienación permite que la conciencia no reclame, no se altere, que sea “feliz”, pues suplanta una conciencia personal por una doble conciencia, y la una oculta a la otra. Todo es justificable, estados orgiásticos, pasividad, injusticia, pobreza, porque no hay conciencia reclamante; no hay conciencia, sino esa seudo conciencia que se reproduce a través de la literatura, el arte en general, y está presente y manifiesta en todas las actividades y representaciones de la vida.

Ante esas alienaciones, la huida, no la revolución, aparece en la obra como la posible salida. Un trabajo en el campo, la labor con la naturaleza, pues la agricultura no rompe a la persona entre objetos producidos, que no le pertenecen al obrero, y sujeto productor, o sea, el trabajo adquiere su sentido de realización. Una cosa sabe Juan, y es que en Nueva York y Guayaquil las inequidades son las mismas. María del Socorro, madre ya, solamente mira la corriente del río, que choca contra los obstáculos, los pilares del muelle, pero el agua sigue, avanza y arrastra astillas y ramas hacia el mar, los desechos.

## CAPÍTULO VIII

# EXPLORACIONES INCONCLUSAS

El lector crítico, como el escritor, está **situado**. El autor escribe desde una situación que es lugar, época, ideología, convenciones, esquemas, modelos mentales, percepciones del mundo, conocimientos y emociones. Una situación es un límite de operaciones y visiones; es un horizonte creativo que reduce y estrecha las posibilidades de la expresión, que marca intereses y obsesiones, que señala el habla de un estilo, las voces habitadas y las posibles insistencias. Asimismo, el lector rearma el texto en la lectura crítica desde una situación específica que incluye esos mismos aspectos con matices diferentes, pues no hay paisajes reduplicados, solamente coincidencias.

Se necesita un **repertorio** común entre la obra y el lector para descodificar el texto, iniciando la aproximación en un **código lingüístico** semejante, que es social y cultural. En el acto de lectura puede haber concurrencias o no entre los repertorios incluidos en la información, pues la situación del lector y sus convenciones tal vez sean diversas a las evocadas en el texto. Una situación alienada en la lectura es la forma pasiva de encarar la obra y proyectarse en el mensaje donde la conciencia, perdida entre las situaciones de la intriga, no descubre los artificios empleados. Entonces, estar **situado** deviene a un estar **sitiado**, masajeado, manipulado, es decir, que el lector acepta sin distinguos que su conciencia y lo evocado en el texto son la misma cosa: digestión que remite a una asimilación. Ser asimilado consiste en disipar la identidad.

Igual alienación sucede cuando se produce el rechazo sin poder indicar las causas de esa indigestión: hambre. El hambre conduce a una anemia espiritual, pues aunque no hemos sido asimilados, perecemos por falta de energía. La lectura crítica pretende que la conciencia no se escinda o rompa por hambre ni por obesidad. La obra es un documento cultural, innegable, como lo podrá ser un certificado de nacimiento. Pero no son la fama, ni el entretenimiento, ni su condición de documento, los que la convierten en literatura artística, tampoco la seducción.<sup>247</sup>

Si la realidad es lo que es, o sea, que su esencia coincide con ella misma, entonces estamos ante lo real metafísico. Esto es un diamante quiere decir que no es una esmeralda ni cualquier otra clase de gema. Fuera de ello están la apariencia, el ensueño, el engaño, lo imaginado y otros entes que no son reales sino correales. Un diamante es falso cuando en realidad su esencia no coincide con lo que es. Entonces la verdad epistemológica es la adecuación entre lo que algo es y la proposición que lo expresa. Este diamante es verdadero cuando la piedra es un diamante (esencia); y la proposición “esto es un diamante” es verdad si realmente la piedra, al tener esencia de diamante, coincide con lo pensado en el juicio.

De igual manera la obra es arte cuando posee esencia estética. El juicio “esto es una obra de arte” será verdad cuando la obra sea artística por su esencia, es decir, porque instala una verdad artística y la evoca. La “literariedad” es la esencia de la obra literaria, aquello que la hace tal, su esencia. La verdad (no científica, ni lógica) artística es la correspondencia de la esencia del texto con el juicio de la aprehensión. La correalidad no tiene los mismos fundamentos de verdad que los utilizados por la ciencia o la filosofía, pues son cosas diferentes. Usar las leyes de la reproducción en las piedras es de fatales consecuencias para los cálculos biliares y los joyeros. Es decir, la mente utiliza las leyes y análisis de acuerdo a la mirada (cómo conoce) y al objeto que se mira (qué conoce.) La literatura puede ser muchas cosas

247 Cfr., Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981.



dependiendo de la mirada, pero si el objeto mirado no es arte, la correalidad artística no aparece, será simplemente una literatura en general, pero no literatura artística. No hay que “olvidar que la novela (la literatura) es también un arte, que el novelista es el creador de una realidad artística.”<sup>248</sup>

“El arte no es la ideología,”<sup>249</sup> expresa Badiou, aunque la ideología se manifieste en la descodificación tanto del lector con su apego, rechazo, desinterés al texto que recrea, como en la concepción que el escritor encarna en su visión del mundo a través de su escritura. Entre esas situaciones que se encuentran, puede haber contrastes, apegos y desapegos. No coincidir es ya una relación que marca diferencias. Las muchas coincidencias son dudosas porque querría decir que el escritor ha calcado nuestra mente o que hemos sido asimilados por la obra, o sea, ha habido una domesticación. Dejarse domar es repetir las alabanzas y vituperios que otros han endilgado al texto. Por salud mental es más sano reconocer que, a pesar de los errores en que podamos caer, nuestra recodificación es distinta, porque las identidades revelan las diferencias, y su ausencia empaña la individualidad dentro de una masa amorfa y heteróclita.

Lo que hemos intentado describir y presentar es que hay alienación en la crítica y hay alienación en los textos. La alienación de la crítica se recrea, reproduce y manifiesta a través de rituales y liturgias en ese conjunto que suele llamarse “intelectualidad”. Su conciencia escindida abarca un doble horizonte; la alienación es beodez, por eso se ve doble. En tal sentido, las marcas de las evaluaciones críticas instalan una mirada que no es auténtica y que casi siempre repite unas banalidades que ni explican la obra, ni cumplen el objetivo de transparentar la obra en su verdadero valor, y reproducen unos salmos de aprobación o reprobación falsos, pues en la doble conciencia una debe ser falsa y otra verdadera, o las dos erradas. Si no es ninguna de esas conciencias, sería inconsciencia.

248 Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.

249 Alain Badou, “La autonomía del proceso estético”, en *Literatura y sociedad*, Bs. Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 23.

La distorsión ayuda a que no haya literatura, tampoco autores, solamente hay recitadores de visiones opacadas, convencionalistas que recitan salmos en la liturgia de las clases de literatura, trabajo forzado para subsistir y aburrir a los discípulos. La necesidad de repetir estereotipos se ampara en el miedo al vacío, hay algo que se repite para no cuestionar que tocamos la nada, un hueco bien definido por las liturgias y rituales que velan y protegen la nada. Por ello, cuando hacemos silencio y nos ponemos por un momento a pensar, se escucha ese eco replicado que nos indica que no hay literatura ecuatoriana o que es de otra manera. Los rituales y liturgias religiosas esconden a Dios, de igual manera sucede con los glosadores. Tener éxito no es el resultado de un propósito sino de una lotería, y los críticos sacan las bolitas del número premiado. La lotería literaria es un fraude más de la alienación intelectual. “Difícil es que exista alguna sociedad en donde, como en la nuestra, se empleen tantos tópicos, tanta adjetivación; o se hagan tantos homenajes y reuniones “literarias” para no decir nada,”<sup>250</sup> manifestaba Agustín Cueva para reiterar el “lenguaje-ablución”, ese uso de palabras sin referente (objeto real) ni referencia (poder de remisión al objeto.)

Las divagaciones no son informaciones. La relación entre unidad y complejidad de la obra artística exige primero que exista información. Divagar es prestigiar la desinformación. La vida supone un marco limitado de posibilidades, la novela y la literatura también. Ésa es la situación. La declaración de Maupassant resumía nuestra postura en los siguientes términos: “El novelista debe saber omitir de las pequeñeces de la vida diaria todo lo que carece de significación. El realista, si es artista, no busca darnos una trivial fotografía de la vida, sino una visión de ella más plena, aguda y convincente que la realidad misma. La vida arregla todo precipitando las acciones o demorándolas indefinidamente. El arte, por el contrario, consiste en tomar precauciones, hacer preparativos y hábiles transiciones. Ser verdadero consiste en dar la plena ilusión de verdad. Así, pues, los realistas de talento deberían ser llamados más bien ilusionistas. Es

---

250 Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta, 1987, p. 125.

pueril creer en la realidad cuando cada uno de nosotros lleva su propia realidad.<sup>251</sup> En conclusión, que la evocación creada por la novela es un artificio para lograr una significación y sentido de “realidad” a través de una correalidad; y ésta es la verdad que instala el texto y que se desinstala o se desarma a través de la lectura crítica. Las correalidades del relato pueden ampliar el horizonte de mi situación vital y tal vez haya más situaciones en la persona lectora que en aquella que no lee, el lector posee un horizonte más variado y complejo.

En un comentario sobre el realismo de José de la Cuadra, Abdón Ubidia indicaba siete características de ese movimiento literario: “principio de objetividad, inventario exhaustivo de la realidad, condición gregaria de sus héroes, el tema del mestizaje, las migraciones interiores, apego a un calendario histórico-social básico, adhesión a los ideales socialistas.”<sup>252</sup> ¡Qué diferentes a la propuesta de Maupassant! Y es que esos principios de Ubidia pertenecen a estudios sociológicos, antropológicos e históricos de la sociedad ecuatoriana, no a propuestas literarias sobre el “realismo”. El principio de objetividad corresponde a la ciencia. El inventario exhaustivo de la realidad, además de imposible, pertenece a todas las ciencias. El tema del mestizaje es antropológico y sociológico, no literario. Las migraciones interiores no son objetivas (aplicación del principio de objetividad) más que para los psicólogos y psicoanalistas. La cronología es historiografía. Y la adhesión a los ideales socialistas es una consigna ideológica. ¿Dónde está el realismo literario?

Con su sagacidad característica y en un excelente artículo, el escritor Vladimiro Rivas claramente advierte esas inconsistencias de la crítica. “Hay que decirlo de una vez: los clásicos de la literatura ecuatoriana, particularmente los del treinta, siguen siendo estatuas erigidas sobre el pedestal del comentario laudatorio y sin matices. Sus obras son todavía enfocadas desde un punto de vista cívico,

251 G. de Maupassant, citado por Andrés Amorós, en *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, pp. 171-172.

252 Abdón Ubidia, “José de la Cuadra en el contexto del realismo social ecuatoriano”, en *Reincidencias*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, n. 2, 2004, p. 102.

apenas literario, apenas crítico. (...) Es urgente la tarea de revisar a nuestros clásicos desde la literatura misma. (...) Otro punto de vista que ha monopolizado la atención de la crítica ha sido el sociológico.<sup>253</sup> Estas son las opiniones del crítico ecuatoriano, que compartimos.

Lo que Vladimiro Rivas sugiere en su crítica es que esos clásicos poseen poco clasicismo, mantenidos en la memoria cultural, no tanto por sus valores literarios, sino por una serie de planteamientos extraliterarios como la denuncia, la copia del habla coloquial, y un deseo de romper lo que no se rompe: la historia, que puede tener brechas y simas, pero no rompimientos.

Nuestra literatura del "realismo social" habla del ser ecuatoriano, se dice. Pero ¿en qué consiste ese ser regional y no universal? ¿Cómo se homologa el ser fantaseado en el relato con el ser real? La inferencia es ilegítima porque cómo dan el salto de lo ficticio correal hacia lo real, pues no procede el paso de lo particular a lo universal. Las obras nos hablan de hombres lujuriosos, abusadores, explotadores (endilgado al Blanco y a los mestizos), promiscuos y promiscuas, ninfómanas, marimachos, ladrones, alguna santa (María del Socorro), violadores, asesinos, adúlteros, hacendados miserables y usureros, esquizofrénicos, en definitiva, de "ratas, ratones y rateros". ¿Será éste el ser ecuatoriano?

No hemos llegado al centro. Nuestra literatura se debate entre la embriaguez de lo nuevo, los cordialismos de los amigos, la improvisación de los críticos, la desvaloración de lo bueno, y la valoración de lo horrible. El desarraigo de María del Socorro Ibáñez y Juan Hidrovo, la colonización de don Goyo, la lujuria de Mariño y Banchón, la inocencia del niño Leopoldo y la tragedia de doña Gume nos han enseñado a acercarnos al texto con cautela. Es más saludable y beneficioso explorar que buscar apriorismos entre las liturgias laudatorias, por lo general infundadas, en una historia de la literatura

253 Vladimiro Rivas I., "Una objeción a *Los Sangurimas*" en *Reincidencias*, *op.cit.*, pp. 259 y ss.

que, debido a las máscaras de la hipocresía, esconde un mundo intocado y falso.

El asombro del viajero ante la exhuberancia de la naturaleza del Ecuador, que ya tratamos en un capítulo anterior, se asemeja a la del lector que sin prejuicios se acerca a las obras de nuestros escritores: incompreensión.

Todavía hay mucho que escarbar. Este oficio apasiona porque es en las minas en donde se encuentran los tesoros y los minerales valiosos. Las gemas brillan aunque falte luz, la demasiada luz de la intemperie puede secar la obra. "Creo que lo propio del arte es `hacernos ver`, `hacer percibir`, `hacer sentir` algo que alude a la realidad."<sup>254</sup> Lo propio del arte es hacer arte. Tanto la literatura como la ciencia se refieren al mundo; la ciencia explica, el arte evoca; la ciencia razona y muestra los pasos de sus conclusiones, el arte presenta unas conclusiones mediante la intuición. La actitud de referirse es distinta, dos formas diferentes de pretender asimilar lo mismo. El oficio de la crítica literaria es desvelar en qué forma un texto (parte del mundo) nos refiere el sentido humano a través de un arte, éste ha sido nuestro propósito.

Nuestra literatura, bien leída, es más rica que lo expuesto en las simples críticas de los comentaristas, y mucho más pobre que las embriagadas apologías de quienes, por un nacionalismo mal entendido, colocan en ellas los inmerecidos elogios de su incompreensión. Un equilibrio entre sensatez y embriaguez tal vez nos devuelva el sentido para observar el bosque y el árbol sin apasionamientos y sin apriorismos pseudo críticos. Desterrados la alabanza y el menosprecio, es posible que halleemos la identidad de nuestras letras, más rica y expresiva de lo que piensan los comentaristas, y más pobre de lo que los chauvinismos han ocultado por propalar cumplidos.

254 Louis Althusser, "El conocimiento del arte y de la ideología", en *Literatura y sociedad*, *op.cit.*, p. 88.

La pregunta permanece latente tal como la realizó Gallegos Lara: “Si semejantes mosquitos pulularan, la hacienda, Guayaquil, el Ecuador entero, todos los trópicos, tendrían que ser abandonados por el hombre. ¿Acaso el éxodo inexplicable de los mayas?”<sup>255</sup> ¿Acaso las emigraciones de nuestros hermanos al exterior? ¿Nos enfrentamos a mosquitos, o estos serán otras realidades transformadas por los magos tal como le ocurrió a don Quijote frente a las aldeanas? ¿Nos cambiaron la realidad? Habrá que preguntar a los encantadores. Vivimos sitiados por ellos.

---

255 J. Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*, op. cit., p.132.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W., "Lukács y el equívoco del realismo", en *Polémica sobre realismo*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 39-89.  
*Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983.
- Adoum, Jorge Enrique, "El realismo de la otra realidad", en *América latina en su literatura*, 5a. ed., México, UNESCO y Siglo XXI, 1978, pp. 204-218.  
*La gran literatura ecuatoriana del 30*, Quito, El Conejo, 1984.  
"José de la Cuadra y el fetiche del realismo", *La bufanda del sol* (Quito), 9-10, (Febrero, 1975), 27-34.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1979.
- Ainsa, Fernando, "La espiral abierta de la novela latinoamericana", en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, edición de Juan Loveluck, Madrid, Taurus, 1976, pp.17-45.
- Alegría, Fernando, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Althusser, Louis, "El conocimiento del arte y de la ideología", en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, ed. Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 85-92.
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, 5a. ed., Madrid, Cátedra, 1979.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, T. I y II, 2a. ed., México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, nos. 89 y 156, 1970.

- El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- La crítica literaria y sus métodos*, México, Alianza Editorial, 1979.
- Andrea, Pedro F. de, *Demetrio Aguilera Malta, Bibliografía*, México, Hojas volantes del Centro Latinoamericano de Escritores, n. 5, 1969.
  - Araujo S., Diego, "Realismo social y narrativa", I y II, *Suplemento Cultural, El Comercio*, (20 y 27 de Febrero, 1983), 10-11, y 11.  
"Variaciones en torno a la novela ecuatoriana", en *Arte y cultura, Ecuador: 1830-1980*, II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 299-325.
  - Arias, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, 5a. ed. rev., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.
  - Auerbach, Erich, *Mimesis, (La representación de la realidad en la literatura occidental)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
  - Badiou, Alain, "La autonomía del proceso estético", en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 93-117.
  - Barbagelata, Hugo, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, s. ed., 1947.
  - Barrera, Isaac J., *De nuestra América: hombres y cosas de la República del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.  
*Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
  - Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 9-43.  
*Crítica y verdad*, 3a. ed., México, Siglo XXI, 1978.  
*Ensayos críticos*, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, n. 261, 1973.  
*¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tousquets, Cuadernos Ínfimos, n. 55, 1974.  
*El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.  
*El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.  
"El efecto de realidad", en *Lo verosímil*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
  - Bense, Max, *Estética de la información*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.  
*Estética, (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*, Buenos



- Aires, Nueva Visión, 1973.
- Biblioteca Ecuatoriana Mínima, *Novelistas y Narradores*, Puebla-México, J. M. Cajica, 1960.
  - Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
  - Bonet, Carlos M., *El realismo literario*, Buenos Aires, Nova, Compendios de Iniciación Cultural, n. 20, 1970.
  - Brecht, Bertolt, *Carácter popular del arte y arte realista*, Quito, Hojas sueltas del Frente Cultural, s. f.
  - Bremond, Claude, "El mensaje narrativo", en *La semiología*, 4a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, pp. 71-104.  
"La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 87-109.
  - Bradbury, Malcom, y Palmer, David, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974.
  - Carrión, Alejandro, *Galería de retratos, (Estudios sobre literatura ecuatoriana contemporánea)*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1983.  
"La novela", en *Trece años de cultura nacional (Agosto 1944-57)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, pp. 49-68.
  - Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, I y II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950 y 1951.  
*El libro de los prólogos*, Quito, s. ed., 1979.
  - Carrión, Carlos, "El cuento ecuatoriano contemporáneo: visión técnico formal-temática", *Cultura*, 3 (enero-abril, 1979), 151-166.
  - Carrión de Fierro, Fanny, *José de la Cuadra precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, PUCE, 1993.
  - Carvajal, Iván, "Literatura, ideología y sociedad: la necesidad de definir un problema teórico", *Cultura*, 3 (enero-abril, 1979), 441-452.
  - Cassirer, E., "El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos", en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, 3a. ed., Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 20-38.
  - Castagnino, Raúl H., *Sentido y estructura narrativa*, Buenos Aires, Nova, 1975.
  - Codina, Iverna, "El grupo de Guayaquil", en *América en la novela*, Buenos Aires, Cruz del Sur, 1964, pp. 104-112.
  - Cogny, Pierre, *El naturalismo*, México, Diana, 1967.

- Corrales P., Manuel, "Nuestra narrativa en el contexto latinoamericano", *Cultura*, 3 (enero-abril, 1979), 38-44.  
*Estética de la recepción y ciencia literaria*, Quito, Asociación de Profesores de la PUCE, 1980.  
"La narrativa de Pareja Diezcanseco", en *Libroteca*, Quito, 12, (octubre, noviembre de 1992), 4-5.
- Cueva, Agustín, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.  
*Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Solitierra, 1976.
- De la Cuadra, José, *Obras completas*, prólogo de A. Pareja Diezcanseco, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- De Torre, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968.  
*Historia de las literaturas de vanguardia, I, II y III*, Madrid, Guadarrama, 1965.  
*Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970.
- Del Prado, F. J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Hispanoamérica en su literatura*, Barcelona, Salvat, 1970.  
*Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Donoso P., Miguel, *Nuevo realismo ecuatoriano, (La novela después del 30)*, Quito, El Conejo, 1984.  
*Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.  
"Enrique Gil Gilbert y la renovación de la narrativa ecuatoriana", en *Nuestro Pan* de Enrique Gil Gilbert, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- Ducrot, O., y Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, 2a. ed., Barcelona, Ariel, 1979.
- Ecuador, *Diccionario de la literatura latinoamericana*, Washintong, Unión Panamericana, 1962.
- Erlich, Víctor, *El formalismo ruso, historia-doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.

- Ferreras, Juan Ignacio, *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Fischer, Ernst, "El problema de lo real en el arte moderno", en *Polémica sobre realismo*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 93-138.
- Fokkema, D. W., y Ibsch, E., *Teorías de la literatura del siglo XX, (Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica)*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Forster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- Franco, Jean, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971.
- Frye, Northrop, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973.
- Gadamer, Hans-Gerorg, *Verdad y método, (Fundamentos de una hermenéutica filosófica)*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gallas, Helga, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Genette, Gérard, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 193-208.
- Gil Casado, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Gilard, Jacques, "De Los Sangurimas a Cien años de soledad", *Cambio* (México), 8, (Julio-Agosto-Septiembre), 1987.
- Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, 2a. ed., Madrid, Ayuso, 1975.  
"La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método", en *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 9-43.
- Goldmann, L., Luckács, G., Escarpit, R., Hausser, A., y otros, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973.  
*En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- Grossman, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- Gullón, Germán, y Agnes, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974.

- Hartmann, Nicolai, *Ontología*, I, 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Hausser, Arnold, *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Hegel, G. W. F., *Estética, I, II, III y IV*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1984.  
*Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.  
*Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1973.
- Heidegger, Martin, *Sendas perdidas*, 2a. ed., Buenos Aires, Losada, 1969.
- Heise, K. H., *El Grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales*, Madrid, Playor, 1975.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Jakobson, Roman, "Sobre el realismo artístico", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, pp. 71-79.  
*Polémica sobre el realismo*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 157-176.
- Jansen, Nerina, *La teoría de las generaciones y el cambio social*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4a. ed., Madrid, Gredos, 1972.
- Kogan, Jacobo, *Literatura y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1971.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.
- Leal, Luis, *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Lenin, Vladimir I., *La literatura y el arte*, (antología), Moscú, Progreso, 1979.
- Levin, Harry, *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974.
- Lijachof, Dimitri, "Sobre el realismo", *Casa de las Américas*, 75 (Nov.-Dic., 1972), 66-74.
- López Quintás, Alfonso, *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977.
- Loveluck, Juan, editor, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid,

- Taurus, 1976.
- Lotman, Jurij M., y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
  - Lozano, Jorge, Peña-Marín, C., y Abril, G., *Análisis del discurso, (Hacia una semiótica de la interacción textual)*, Madrid, Cátedra, 1982.
  - Lukács, Georg, y otros, *Polémica sobre el realismo*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
    - Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.
    - Materiales sobre realismo*, en *Obras completas, VIII*, Barcelona, Grijalbo, 1977.
    - Significación actual del realismo crítico*, 4a. ed., México, Era, 1977.
  - Luzuriaga, Gerardo, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera Malta*, Madrid, Playor, 1973.
  - Mahauad W., Jamil, "Datos cronológicos de la poesía y la novela en el Ecuador republicano (1830-1980)", en *Arte y cultura, Ecuador: 1830-1980*, II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 395-419.
  - Maltese, C. *Semiología del mensaje objetual*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
  - Marcos Marín, Francisco, *El comentario lingüístico*, 5a. ed., Madrid, Cátedra, 1981.
  - Marías, Julián, *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa-Calpe, c. Austral, n. 1587, 1975.
    - El método histórico de las generaciones*, 4a. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1967.
  - Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
  - Mignolo, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
  - Molho, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya, 1972.
  - Montesinos M., Arturo, "La literatura como verdad artística", *Cultura*, 3 (enero-abril, 1979), 423-440.
  - Morán, Fernando, *Novela y semidesarrollo, (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus, 1971.

- Morris, Charles, *La significación y lo significativo*, Madrid, Alberto Corazón, 1974.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, 8a. ed., Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo, "Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo", en *Trece años de cultura nacional (Agosto 1944-57)*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, pp. 3-32.  
"Consideraciones sobre el hecho literario", en *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 3, n. 6 (Enero-Julio de 1948), 127-145.
- Peñuelas, Marcelino, *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965.
- Perelman, Chaïm, *El imperio retórico*, Bogotá, Norma, 1977.
- Pérez, Galo R., *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, Bogotá, Ediciones Nacionales, Círculo de Lectores, 1978.
- Pérez Galdós, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972.
- Pérez Gallegos, Cándido, *Morfonovelística, (Hacia una sociología del hecho novelístico)*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- Pospelov, G. M., "Literatura y sociología", en *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971, pp. 73-96.
- Prada Oropeza, Renato, *El lenguaje narrativo*, Costa Rica, Educa, 1979.
- Prieto Castillo, Daniel, (compilador), *Pensamiento estético ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador, 24, 1986.
- Rabassa, Clementine C., *En torno a Aguilera Malta*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- Rama, Carlos M., *La historia y la novela*, 2a. ed., Madrid, Tecnos, 1975.
- Rangel, Carlos, *Del buen salvaje al buen revolucionario*, 3a. ed., Caracas, Monte Ávila, 1976.
- Rengifo, Alberto, *La narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco*, Quito, Ediciones del Banco Central, 1990.
- Ribadeneira, Edmundo, *La moderna novela ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Rivas I., Vladimiro, "Narrativa ecuatoriana contemporánea, reflexiones", I, II y III, *Suplemento Cultural, El Comercio* (Quito), (10,

17 y 24 de Abril, 1983), 4-5, 7, 10.

“Una objeción a *Los Sangurimas*”, en *Reincidencias*, (Quito), Centro Cultural Benjamín Carrión, n. 2, 2004, 259-263.

- Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973. (Véase “Del realismo a la realidad”, pp. 175-188).
- Robles, Humberto E., “Génesis y vigencia de *Los Sangurimas*”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, (Enero-Junio, 1979).
- Rodríguez C., Hernán, “Generaciones y novela ecuatoriana”, en introducción a *Las pequeñas estaturas* de A. P. Diezcanseco, I, Guayaquil, Ariel, s. f., pp. 11-55.  
“Introducción a *Nuestro Pan* de E. Gil Gilbert”, en *Nuestro Pan*, Guayaquil, Ariel, s. f., pp. 9-24.  
“Introducción a *Los que se van*”, Guayaquil, Ariel, s. f., pp. 13-18.
- Roig, Arturo A., (compilador), *La utopía en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 26, 1987.
- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Ariel, s. f.  
“La novela en ciento cincuenta años de vida republicana”, en *Arte y cultura, Ecuador: 1830-1980*, II, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980, pp. 385-394.
- Rumazo G., Alfonso, “Estudio de la literatura ecuatoriana: 1900-1980”, en *El Ecuador en el siglo XX*, Quito, Publitecna, 1981, pp. 211-257.
- Sacoto, Antonio, *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1990.
- Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1968.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, 7a. ed., México, Era, 1977.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, 6a. ed., Buenos Aires, Losada, 1976.  
*Lo imaginario*, 2a. ed., Buenos Aires, Losada, 1968.  
*El escritor y su lenguaje, y otros textos*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid,

- Cátedra, 1981.
- Sobejano, Gonzalo, *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967.
  - Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
  - Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1974.
  - Starobinski, Jean, *La relación crítica, (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974.
  - Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1978.
  - La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.
  - Tinajero, Fernando, *Aproximaciones y distancias*, Quito, Planeta, 1986.
  - Tinianov, J., y Jakobson, R., "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, pp. 103-105.
  - Todorov, T., *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.  
    "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, 2a. ed., Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 155-192.  
    *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.  
    *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
  - Tomachevski, B., "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, 199-232.
  - Torres Rioseco, A., *Nueva historia de la gran literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
  - Ubidia, Abdón, "Aproximaciones a José de la Cuadra", *La bufanda del sol*, (Quito), 9-10, (Febrero, 1975), 36-49.  
    "José de la Cuadra en el contexto del realismo social ecuatoriano", en *Reincidencias*, (Quito), Centro Cultural Benjamín Carrión, n. 2, 2004, 99-107.
  - Valdano M., Juan, "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos", *Cultura*, 3 (Enero-Abril, 1979), 115-150.  
    *Ecuador: cultura y generaciones*, Quito, Planeta, 1985.
  - Valverde, María E., *La narrativa de Aguilera Malta, un aporte a lo real maravilloso*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1979.



- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Monte Ávila, 1971.
- Varios, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.
- Varios, *Literatura, ideología y lenguaje*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- Varios, *Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- Varios, *Semiótica y praxis*, Barcelona, A. Redondo Editor, 1973.
- Velasco M., Jorge, y Balseca, Fernando, "Cuento y sociedad: relaciones con la situación histórica, política, económica e ideológica", *Cultura*, 3 (Enero-Abril, 1979), 184-190.
- Wellek, René, y Warren, Austin, *Teoría literaria*, 4a. ed., Madrid, Gredos, 1969.
- Xirau, Ramón, "Crisis del realismo", en *América latina en su literatura*, 5a. ed., México, Unesco y Siglo XXI Editores, 1978, pp. 185-203.
- Zéraffa, Michel, *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- Zola, Émile, "El sentido de lo real", en *El naturalismo*, Barcelona, Península, 1972, pp. 181-187.
- Zubiri, Xavier, *Inteligencia sentiente*, 2a. ed., Madrid, Alianza, 1981.
- Zum Felde, Alberto, *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964.

*Este libro se terminó de imprimir  
en abril de 2008, siendo  
Director General del CIESPAL  
el Dr. Edgar Jaramillo Salas.*

# Información estética en el relato

  
**INTIYAN**  
EDICIONES CIESPAL

50

  
INTIYAN

La obra *Información estética en el relato* parte de una sustanciosa reflexión en torno al concepto de "realismo" en el relato. Para ello, el autor incursiona en el campo de la estética, y siguiendo a Max Bense, propone examinar una diferencia conceptual que da sentido al realismo: la relación entre realidad (el mundo dado) y correalidad (el mundo en que interviene la acción humana), y entre las formas de ésta, la correalidad estética. Esta relación entre realidad y correalidad ha de comprenderse inserta en la complejidad cultural. De ahí la necesaria vinculación de estos conceptos con los que explican los procesos de información y comunicación.

La crítica implica posiciones, y desde luego compromisos. Lo primero que debemos reconocer es el compromiso intelectual asumido por Rodríguez desde su llegada a nuestro país. Bastaría con señalar su decisión de adoptar la nacionalidad ecuatoriana y fijar residencia aquí, entre nosotros, para emprender un muy personal camino de narrador. A su importante trabajo literario, Juan Manuel Rodríguez ha unido su actividad de maestro en los ámbitos de la comunicación y la literatura. En *Información estética en el relato* vuelve con vigor hacia esa línea de combate a las "chaturas del realismo", o mejor aún de las chaturas de la crítica apologética que inventó el "realismo social", pero en este caso, en un trabajo minucioso, utiliza el bisturí de la razón crítica para examinar la tesitura de tal invento.

Iván Carvajal

Información estética en el relato



  
EDITORIAL  
QUIPUS

  
**CIESPAL**  
CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES  
DE COMUNICACIÓN PARA AMÉRICA LATINA

[www.ciespal.net](http://www.ciespal.net)

  
CIESPAL