

EL GUACAMAYO

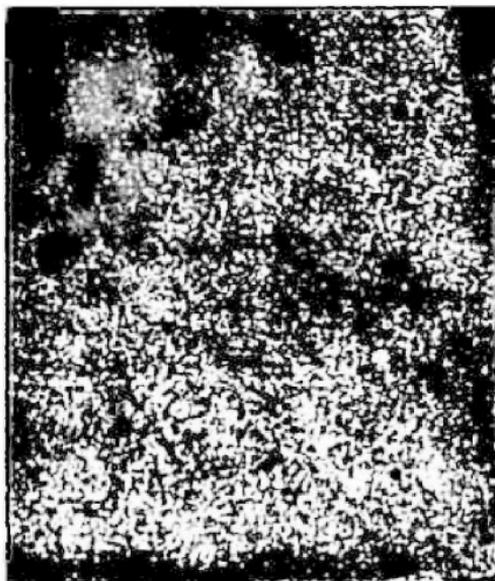
Y

LA

SERPIENTE

4

ICACION DEL DEPARTAMENTO
TERATURA DEL NUCLEO DEL
Y DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA



EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay

Nº 4 — Enero de 1972

Carlos Pérez Agustí: La recitación poética	3
Juan Valdano: Las tres fases de la Literatura Ecuatoriana	18
G. Rafael Galiana: "Paradiso"	49
Haroldo de Campos: El poeta de la Lingüística	61
Luis Ricardo Furlan: Carta a Rubén Darío	69
Francisco Olmedo Llorente: Ideas sobre el humanismo cristiano	75
Julián Pitt-Rivers: El indio y su identidad	88
Notas Bibliográficas:	112
LOS COLABORADORES:	125

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de exclusiva responsabilidad de los autores.

Se solicita enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.—

Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

IMPRESO EN LOS TALLERES GRAFICOS DE LA CASA
DE LA CULTURA ECUATORIANA, NUCLEO DEL AZUAY

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

**PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
DEL NUCLEO DEL AZUAY DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA**

CARLOS PEREZ AGUSTI

LA RECITACION POETICA

Con ocasión de mi asistencia a recientes recitales poéticos, de la actual difusión del disco y la cinta magnetofónica como documentos auxiliares de la creación poética, y de la publicación de libros de ensayo que han reorientado la poesía, estimé necesario el enfrentamiento con el problema de la recitación poética. Problema que normalmente suele pasar inadvertido; entre otras causas porque la declamación suele considerarse únicamente como un acto de difusión, o como simple relleno de actos culturales.

Algún día deberá llenarse el vacío que en este sentido existe: un ensayo completo dedicado a los problemas de la recitación poética, al registro de las peculiaridades estilísticas y, sobre todo, destinado a evitar que recitadores, sin ninguna educación en este arte, nos proporcionen discos, cintas y recitales en los que se destroza por completo la obra recitada. Las interesantes y valiosas sugerencias de Amado Alonso, Dámaso Alonso, López Estrada, Jean

Cohen, por citar algunos nombres, son como acotaciones dentro de unos temas que sólo muy marginalmente tienen que ver con la declamación. Nuestro breve ensayo, a ciencia cierta, tampoco cubre aquel vacío. Nuestra finalidad es un intento de sistematizar las principales inquietudes suscitadas en relación al problema, y también dejar abierta la perspectiva para un futuro estudio exhaustivo del tema.

Planteamientos iniciales.

Con la recitación poética sucede un caso semejante al de la puesta en escena de obras teatrales. ¿Una obra de teatro requiere su finalización en las tablas? ¿El teatro leído es incompleto en sí mismo? ¿Es lícito plantearse el problema del teatro leído y el teatro representado?

De la misma manera: ¿gana la creación poética con la recitación? ¿Es incompleto un poema si no va acompañado de su declamación? Es posible que no sea totalmente válido (desde cierto punto de vista literario) iniciar esta serie de interrogantes. Tal vez supondría entrar en discusiones casi bizantinas y, además, no es éste el momento ni nuestra finalidad. Lo que parece indudable, y al margen de esas dudas, es que la recitación pone de manifiesto determinados efectos del poema.

La poesía contemporánea se caracteriza por una serie de aspectos gráficos totalmente nuevos, una peculiar disposición tipográfica del poema que implica determinados valores visuales. De tal manera, que habrá que precisar cuales son los elementos sobre los que la recitación ejercerá su influencia.

Podemos comenzar respondiendo, que ante todo se trata de efectos rítmicos, como consecuencia lógica de que

toda lectura implica su percepción lingüística. A partir de aquí —lo rítmico como punto de partida— podrán ser establecidas algunas de las características poemáticas que el recitador habrá necesariamente de tener presente:

- La significación de la pausa, su situación e intensidad.
- Todo lo referente al silabeo, especialmente la cuenta de sílabas y los criterios a seguir.
- El ritmo como tal, con una atención a la disposición de los acentos y su valor rítmico.
- El carácter de la entonación y, a ser posible, la grafía que servirá de orientación.
- Lo referente a la eufonía, como la sucesión de tónicas y átonas.

La pausa.

A nuestro juicio, la pausa —cómo efectuarla y dónde— es uno de los más esenciales problemas que ha de plantearse todo recitador. Entre otros motivos, porque los poetas no disponen de medios gráficos para señalarla. Claro que el espacio en blanco que sigue a la finalización de todo verso (para indicar que el metro está cumplido), es un signo gráfico de la pausa. Pero ya no sucede lo mismo con las pausas internas.

Interesa mucho destacar que todo final de verso, coincidiendo con pausa sintáctica (una coma, un punto) o sin ella, exige la detención de la voz. El verdadero problema consiste en la medida temporal de esta pausa, pero antes conviene dejar claramente demostrado la obligatoriedad de efectuar dicha pausa.

Existe la natural tendencia en el hablante y en el re-

citador a hacer coincidir la pausa o detención de la voz, con el sentido oracional. Esto implica la existencia de dos clases de pausa: la métrica (propia del verso) y la semántica (propia del sentido), que pueden o no coincidir. Observemos lo que sucede en estos dos versos del poeta cuencano Efraín Jara Idrovo:

**Tus costumbres conozco, porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.**

(“Hombre y viento”, perteneciente a
“El Mundo de las evidencias”)

Al final del primer verso, como lo indica el blanco que sigue, el recitador deberá hacer una pausa, separando de este modo dos palabras que deberían ir unidas: “costumbres” y “antiguas”. El sustantivo y el adjetivo forman una unidad que rompe la pausa métrica, que en este caso no coincide con la semántica.

En los versos de Efraín Jara nos encontramos con dos pausas semánticas o de sentido: gráficamente están indicadas por la coma después de “conozco” y por el punto después de “sangre”. Si a éstas unimos la pausa métrica que el recitador habrá de hacer después de “costumbres”, nos encontramos con un total de tres silencios o detenciones de voz.

Si el hablante precisa estos tres silencios de la secuencia lingüística, ésta quedaría dividida en tres grupos, fácilmente discernibles:

**Tus costumbres conozco,
porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.**

De esta forma hemos señalado gráficamente, con los blancos, las tres pausas del verso. Y donde antes teníamos dos versos y dos frases, tenemos ahora (si el recitador efectúa las tres pausas) tres versos y tres frases. Aunque la información transmitida es la misma en los dos casos (bien disponiendo la secuencia en dos versos, bien disponiéndola en tres), esta variante es suficiente para degradar por completo la poesía. Estos versos sólo pueden ser reproducidos de una manera, tal como la concibió su autor: en dos líneas poéticas. Quede bien presente, entonces, que si el recitador hace una pausa después de la coma que sigue a la palabra "conozco", ha destruido la creación poética.

En consecuencia, si el recitador quiere evitarlo tiene, como indica Jean Cohen en su "Estructura del lenguaje poético", dos posibilidades: suprime la pausa métrica o suprime la pausa semántica. En ambos casos, como veremos, nos volveremos a encontrar con dos líneas poéticas en vez de tres.

En el primer caso, si suprimimos la pausa métrica, la recitación se acomoda al sentido, estableciendo una pausa después de "conozco" y continuando ya la lectura, sin interrupción alguna, hasta el final. Así han quedado enlazadas semánticamente "costumbres antiguas", tal como lo hacen frecuentemente los recitadores. Los versos del poeta, en este caso, quedarían de la siguiente forma:

Tus costumbres conozco,
porque son las costumbres antiguas de mi sangre.

La poesía, nuevamente, habría desaparecido. Al permanecer la pausa semántica se respeta la frase, y al de-

saparecer la pausa métrica se degrada el verso. Jean Cohen cita unas palabras de Grammont, que nosotros vamos a transcribir porque pensamos que son palabras que todo recitador no debiera olvidar jamás: "Cuando hay conflicto entre metro y sintaxis, siempre lleva ventaja el metro, y la frase debe plegarse a sus exigencias. Todo verso, sin excepción posible, va seguido de una pausa más o menos larga".

Si esta forma de recitación es antipoética, habrá que considerar y analizar la segunda posibilidad: la supresión de la pausa semántica, respetando la métrica. Los versos, entonces, sufrirían el siguiente cambio en relación a la anterior fórmula:

**Tus costumbres conozco porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.**

Obsérvese que en este caso hemos suprimido la coma que figuraba después de "conozco". Por muy extraña que parezca esta forma de recitación, es la única posible para que se respete la intuición creadora del autor. Para dejar las cosas tal como fueron hechas. Necesariamente ha de producirse una ruptura entre "costumbres" y "antiguas". Así el poeta construyó su verso, y así deberá ser recitado.

En el criterio de un sector de la nueva crítica estructuralista, en la poesía el paralelismo entre sonido y sentido queda roto, y esta ruptura es la verdadera esencia del verso (lo cual, desde algunos puntos de vista, puede ser discutible). Aquellas personas que creen que la poesía moderna se recita como si fuera prosa, están atentando gravemente contra lo que de específico tiene el arte poético.

Sin embargo, la ruptura pausal entre "costumbres" y "antiguas" no es total. Hay un elemento que en cierto modo sirve de enlace y que Jean Cohen no tuvo en cuenta en su análisis de la estructura del lenguaje poético. Nos referimos a la entonación, y cuando tratemos sobre este punto tendremos oportunidad de volver sobre los versos de Efraín Jara y completar su modo de recitación.

El poeta como recitador.

Muchos críticos mantienen la necesidad de la lectura del propio poeta. En realidad, hay muchas diferencias de criterio —entre los recitadores— respecto a los efectos rítmicos de los poemas, y parece ser que nadie mejor que el propio autor para ponerlos de relieve a través de la declamación. Es evidente que de unos mismos versos pueden darse varias y distintas lecturas, y como observa López Estrada en su "Métrica española del siglo XX", "el poema requiere la recitación que mejor interprete los valores rítmicos que se desprenden del orden lingüístico".

Navarro Tomás es otro de los que coinciden en este punto: "Como creación de carácter individual, debería registrarse ante todo la lectura de cada poesía de labios de su propio autor. Sin duda se han de producir discrepancias de interpretación rítmica entre otros lectores" ("Métrica española"). Y fue Damaso Alonso uno de los primeros en intuir la conveniencia del disco y de la cinta magnetofónica, que contuviesen la recitación del propio autor con el fin de que, a través del registro gramofónico, el lector tuviese la conciencia rítmica del poema, exacta así a la del creador.

Lectura rítmica.

La necesidad de coordinar el disco con el libro nace de la urgencia de crear un sentido rítmico en el recitador y en el lector. Si hoy se defiende la elasticidad del ritmo del verso (lo esencial en el ritmo de un poema no debe ser el análisis del compás), esto implica "una cierta preparación en el recitador y un grado de experiencia en el oyente o lector".

El declamador habrá de tener muy presente que, especialmente en la poesía contemporánea, la cuestión del ritmo puede extenderse más allá de los límites de las sílabas, que a veces no respeta el cómputo de las mismas. Y que, por lo tanto, la medida del verso moderno no puede ajustarse rígidamente a las unidades cuantitativas, tal como Rafael de Balbín procede en su "Sistema de rítmica castellana". En descargo de este autor habrá que indicar que su estudio está fundamentalmente aplicado a la poesía y al verso más o menos regulares.

La cuestión rítmica del verso, por lo que a la recitación se refiere, tiene el inconveniente de que los poetas no suelen disponer de medios para señalar los pasajes del acelerando o retardando. Gerardo Diego es uno de los pocos poetas españoles que presintió la necesidad de indicar el uso de los "tempo" convenientes. En la buena declamación deben efectuarse continuas correcciones que aceleren o retarden el ritmo poético, lo que presupone una identificación del recitador con la obra a recitar.

En este sentido, López Estrada hace una cita de Dámaso Alonso muy reveladora: "La igualdad de los tiempos se consigue por una constante corrección (ya apresuramiento, ya retardo) en la lectura; esta aceleración y

este retardo son expresivos: deben corresponderse con movimientos semejantes del pensamiento poético". "El verso libre admite también el voluntario rompimiento o distorsión del ritmo, que puede ser un valor expresivo en determinados casos".

Medida del verso.

En la poesía tradicional la medida del verso, para fines de recitación, seguía rigidamente el cómputo de sílabas. Y esta medida era igualmente fundamental para la cuestión rítmica. Basta tener en cuenta lo que Balbín llama "ritmo de cantidad", a base de las unidades cuantitativas, medible por el número de sílabas. Pero no cabe duda que para la poesía contemporánea (que no guarda regularidad o simetría en dicho aspecto) no puede seguirse rigidamente este criterio. Afirma López Estrada que "la nueva poesía (como la anterior) no puede medirse sólo con las cifras de la línea (o del verso)". El número de sílabas, en la nueva poesía, servirá para observar en el poema la tendencia hacia la uniformidad o hacia la variedad, por lo que a la extensión se refiere.

Sin profundizar en este problema, que preocupará menos al recitador que los anteriores, será suficiente con indicar que los actuales tratadistas mantienen que el criterio a seguir habrá de ser el estrictamente fonético. En consecuencia, la sinéresis (la unión de dos vocales que por su naturaleza no forman diptongo) y la diéresis (la separación de vocales que forman diptongo), son licencias que deben ser desechadas. Por el contrario, la sinalefa (unión de vocales que pertenecen a diferentes palabras) es admitida por seguir el criterio fonético, de acuerdo con la secuencia del habla.

La entonación.

Habíamos dicho que la ruptura, por la pausa final de verso, entre "costumbres" y "antiguas" no había de ser absoluta. Efectivamente, hay entre las dos palabras una especie de puente melódico, si se da con la entonación correcta. Navarro Tomas y Amado Alonso han probado suficientemente —en estudios de sobra conocidos— que mientras la pausa métrica (como hemos ya demostrado) se desentiende de la sintaxis, la melodía o entonación se mantiene fiel al sentido, sigue el orden semántico u oracional. Es decir, "con la melodía vamos siguiendo el sentido a lo largo de los versos consecutivos, y cuanto más se independiza el ritmo de la sintaxis, más cuidadosamente se atiende a la melodía". (Amado Alonso: "Materia y forma en poesía").

Como es sabido, cuando se inicia un grupo melódico, un verso en este caso, las sílabas a tonas que preceden a la primera sílaba tónica, se pronuncian, aproximadamente, unos tres tonos más bajos que la tónica. Y desde esta sílaba, las siguientes hasta la última sílaba acentuada se leen con una altura tonal semejante. La última sílaba tónica y las posteriores a ésta, deben entonarse una sexta u octava más bajas. Observémoslo en este magnífico verso de Efraín Jara, tomado de "Hombre y viento" (publicado en la revista del Nucleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, número uno):

lle-a-la-pla-ta-del-gol-pe-de-las-
cen-te-ha-
chas

Volvamos ahora a aquellos dos versos de Jara:

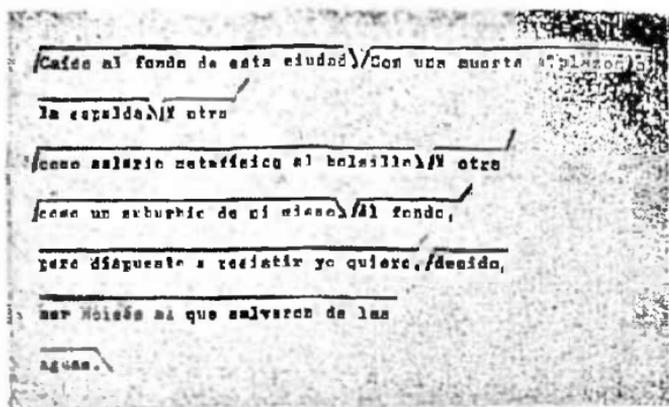
**Tus costumbres conozco, porque son las costumbres
antiguas de mi sangre.**

Según lo expuesto anteriormente, en el verso segundo la sílaba primera "an", se pronunciaría unos tres tonos más bajos que la sílaba "ti" (primera acentuada). A partir de aquí la entonación alcanzaría y mantendría su tono normal hasta la sílaba "san" (última acentuada). Pero tal como el poeta lo dispuso ("porque son las costumbres antiguas"), la sílaba atona "an", se entonara a la misma altura que "(porque) son las costumbres" del verso anterior.

Amado Alonso dice que esto prueba que una misma figura melódica puede extenderse por la última mitad de un verso y por la primera del siguiente. De tal forma, que el comienzo de la figura rítmica (al principio del verso) es independiente del comienzo de la figura melódica (que puede desarrollarse entre dos versos consecutivos).

Creemos, en consecuencia, que queda suficientemente demostrado que la voz o lectura no se corta absolutamente después de "costumbres", sino que queda como suspendida durante la pausa métrica (final de verso), uniendo después el verso anterior con el que sigue. Es decir, pese a la pausa rítmica, es la entonación (la suspensión de la voz) lo que en cierto modo une "costumbres" y "antiguas".

De acuerdo a lo expuesto, nos parece que, para fines declamatorios, sería muy útil la indicación —por parte de los poetas— de las líneas de entonación. Como en estos versos de Rubén Astudillo y A. (De "El Pozo y los Paraísos", publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969, segunda edición), de los cuales hemos trazado sus líneas de entonación:



La sangría en la recitación.

Antes de finalizar este ensayo, quisiéramos llamar la atención sobre un punto que suele originar más de una confusión. Se trata de cómo tener en cuenta la sangría a efectos de declamación, y cuándo considerarla como tal. Sabemos que la sangría es nombre técnico que utilizan los impresores para señalar los dos o tres espacios en blanco que suelen haber en la primera línea de cada división interior del poema. Además, la sangría, en la poesía, tiene otra función: indicar la prolongación de un verso que no pudo caber en el anterior renglón tipográfico. López Estrada reproduce unos versos de D. Alonso que en 1956 fueron recogidos de la siguiente forma:

Ab, loco, yo, loco, quería saher que eras,
quién eras
(género, especie)

Estos mismos versos, en 1959, fueron impresos de este otro modo:

Ah, loco, yo, loco, quería saber qué eras, quién eras
(género, especie)

Los versos no han sido alterados. Con la sangría de la primera fórmula se indicaba que en la disposición tipográfica escogida en primer lugar, el verso del poeta (escrito en una sola línea) no había tenido cabida y que continuaba en el renglón siguiente, no como otro verso. De tal forma, que el recitador no debe hacer pausa final de verso después de "Qué eras", en la primera disposición tipográfica.

En otras ocasiones puede darse en el poeta una voluntad de establecer sangría en un verso que cuenta como tal, es decir, que no es continuación del siguiente. En este caso la sangría es mayor, y se busca (posiblemente) efectos visuales y gráficos:

Y a mi corazón le dije

—como a un perro—:

“¡Vamos! ¡Hala!”

(Damaso Alonso)

Aquí la sangría mayor del último verso sí ha de ser tomada en cuenta por el declamador, pues al ser independiente debe producirse la correspondiente pausa.

Quede bien claro que los versos anteriores de D. Alonso no han sido deformados en ninguna de las dos versiones mencionadas, por las razones expuestas. Pero otra cosa muy distinta sucede, frecuentemente, cuando se transcriben sin ningún cuidado las composiciones líricas. Un caso, verdaderamente alarmante, lo encontramos en la poesía de Rubén Astudillo y A. Al Dr. Rafael Galiana

le debemos la gentileza de habernos proporcionado, como auténtico investigador que es de la cultura ecuatoriana, unos versos del magnífico poeta cuencano en los que se ha cometido un verdadero atentado contra la esencia de la poesía.

Comprobemos unos versos originales del autor, pertenecientes a "El regreso del Lobo" y publicados en su libro "Desterrados" (1960):

**Ahora,
soy este extraño
lobo de Amor-Amargo, que regresa
a Vosotros. (sigue el poema)**

En la versión dada en "El Mercurio" (Cuenca, 17 de enero de 1971), sin que el autor haya reconocido haber efectuado ningún cambio (según nos indica Galiana), se ha producido la siguiente metamorfosis:

**Ahora, soy este extraño Lobo de
amor-amargo que regresa a
vosotros, (sigue el poema)**

Del amplio material proporcionado por Rafael Galiana, entresacamos unos versos pertenecientes a "Aguamarina", del mismo libro "Desterrados". En versión original:

**Ahora... ya te puedo
llamar
Aguamarina.
Siempre
Tú te prolongas siempre.**

**Creces desde un minuto
distinto
al de las olas
y me esperas puntual
en cada
Puerto: (sigue el poema)**

En la versión de "Diez al revés del tiempo", Selección poética, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1969:

Ahora, ya te puedo llamar aguamarina. Siempre. Tú te prolongas, siempre.

Creces desde un minuto distinto al de las olas y me esperas puntual en cada puerto: (sigue el poema).

Mientras que en los versos de D. Alonso no se había cometido ningún atentado, lo que se ha hecho con los versos del autor de "El regreso del Lobo" y "Aguamarina" es una auténtica degradación de la poesía, por más que la información transmitida sea más o menos la misma.

NOTA.—La estrofa primera del poema de Rubén Astudillo, *El regreso del Lobo*, citado en la página 16, debe leerse de la siguiente manera, que es la correcta:

**Ahora,
soy este extraño
lobo de Amargo-Amor, que regresa
a Vosotros.**

JUAN VALDANO

LAS TRES FASES DE LA LITERATURA ECUATORIANA

Toda división que se hace a un proceso histórico que es esencialmente continuidad pura y fluir incesante, es arbitrario. Sin embargo, cometer estas arbitrariedades se hace siempre necesario si queremos sobre todo comprender bien ese proceso, y con finalidad pedagógica, hacerlo comprender a otros. Todo lo cual demuestra en el fondo, que los hombres seguimos dando razón al viejo Zenón de Elea que escandalizaba con sus aporías, con las que trataba de demostrar que al tiempo y al movimiento no los podíamos pensar si no era dividiéndolos en fragmentos, en instantes o períodos, es decir matándolos. La razón humana debe hacer una vivisección del proceso temporal para captarlo, y cuando lo ha atrapado ha dejado de ser eso, un proceso, para devenir algo seccionado, muerto. Muchas formas de "matar" o de periodizar el proceso

histórico, se han dado. Y en el caso de la literatura varios son los criterios que han sido adoptados. Generalmente el preferido es el dividirla por siglos o generaciones; otras veces se adopta un criterio geográfico: por países o regiones; o el retórico: por géneros literarios; o por escuelas, estilos o "ismos", en fin... La mayoría de estos métodos dividen a la literatura basándose en algo exterior a ella misma, generalmente son acontecimientos políticos o fenómenos geográficos los que dan lugar a divisiones y periodizaciones en la Historia de la Literatura; pocos son en realidad, los que atienden a la evolución interna del proceso literario mismo. Y viniendo a la literatura ecuatoriana podemos decir que han sido únicamente esos métodos extraliterarios, prestados de la historia política de nuestro país, los que siempre se han aplicado al proceso literario nacional. Isaac J. Barrera, hasta ahora posiblemente el más importante de los historiadores de las letras nacionales, sigue ese tradicional criterio extraliterario e impropio, de dar a la literatura ecuatoriana una división y una nominación suministrada por la historia general del Ecuador. "Cuatro períodos obligados habrá que considerar en la literatura ecuatoriana, dice Barrera, el Pre-Colonial, el Colonial, el de la Revolución y el de la República". (1)

No es que abogemos por una Historia de la Literatura sin historia, nunca podemos dejar de considerar aquellos hechos que constituyen el marco o el ambiente donde se desarrolló el fenómeno literario, porque tampoco el escritor puede, en ningún momento, prescindir del

(1) "Historia de la literatura ecuatoriana".— Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1960, p. 27.

horizonte cultural y de acontecimientos que le rodea. Pero lo importante es que ante ellos el escritor enfrenta unos valores estéticos y "son esos valores, dice Anderson Imbert, los que deberían constituir el verdadero sujeto de una Historia de la Literatura". (2)

Se hace pues necesario sacarle a la Historia de la Literatura ecuatoriana de esa visión tradicional y antiliteraria para intentar comprenderla, desde un punto de vista interior, como la evolución de unos valores estéticos. Es así como me permito distinguir en nuestra literatura tres fases: la colonial, la colonialista y la nacional. Podemos dar los rasgos mas importantes de cada una de estas fases.

Primera fase: la literatura colonial

Un rasgo dominante de ella es el predominio de lo hispánico como elemento informador de toda manifestación cultural. Es este factor, de dominación casi absoluta de una realidad cultural distante y extraña al comienzo, lo que nos hace llamar a este momento de nuestra literatura como colonial. El sentimiento dominante del hombre colonizado es este: el sentirse conducido por manos ajenas y lejanas y presentirse como el instrumento de una voluntad poderosa y avasalladora. Si bien, para que un pueblo dominado se diera cuenta de esta verdad, es necesario que deje atrás una etapa de desordenada y turbulenta inconsciencia en la que el hombre no se cuestiona y atraviese cierta línea de autorreflexión. Esta autorre-

(2) Prólogo de la "Historia de la Literatura Hispánica".
Fondo de Cultura Económica — México.

flexión, las más de las veces, está acompañada de desasosiego y es, con mucha frecuencia, el punto de partida de la cultura de un pueblo. El ideal de la cultura colonial fue lograr una legitimidad espiritual, identificándose lo más posible a lo europeo, concretamente a lo hispanico, rechazando todo rasgo de bastardía americana. No se puede comprender la cultura colonial si no se toma en cuenta que fue una cultura de élite, de una minoría que socialmente poseía prestigio y que política y económicamente conservaba el poder. La cultura servía —y sirve— para escalar socialmente y era un medio más del que se valían las clases dominantes para consolidar y justificar ese poder y ese prestigio. Fue pues, una cultura de un grupo racial, una cultura blanca europea que se nutrió de los modelos de la metrópoli, viviendo en medio de una sociedad indígena, preponderantemente rural y con la que casi no tuvo diálogo alguno. La literatura de este período salió casi exclusivamente del claustro conventual y por ello fue preeminentemente religiosa y moralizante. (3) Además, el gusto barroco tan de moda en esos siglos, interpretaba muy bien ese espíritu cerrado y pesimista, inclinado a caer siempre en las aterradoras consideraciones sobre las "postrimerías humanas". La literatura y el arte en general no tenían valor en sí mismo, eran simples medios para expresar la verdad religiosa o la regla moral, valían por su contenido. Dentro de esta jerarquía axiológica, los valores éticos estaban por encima de los estéticos, aunque, el valor estético por sí solo, no se lo buscaba, se lo creía pernicioso. Pero en esto no se dieron cuenta los li-

(3) Esto puede decirse también de casi la totalidad de las artes plásticas que florecieron en la época colonial.

teratos coloniales que Góngora, al que tanto imitaron, había sido precisamente uno de los escritores que había reivindicado para la poesía su valor exclusivamente estético, dejando la obra literaria de ser un simple pretexto para moralizar.

Es fácil darse cuenta entonces que la literatura colonial estuvo toda ella dominada por la Iglesia. No había otra verdad que la religiosa, ni otro arte que el que estaba al servicio de esa única verdad. Fue el dogmatismo la postura intelectual reinante durante todo este período, lo que habla a su vez del gran prestigio moral de la Iglesia como institución y del poder omnímodo del clero.

¿Fue la literatura colonial una literatura mestiza? Fue predominantemente hispánica, pero de hecho afloraron también en ella elementos americanos. En todo caso este mestizaje, durante toda la cultura colonial fue inconsciente ya que nunca se presentó como tal porque para esa sociedad lo mestizo era considerado como perteneciente a la más ínfima calidad humana. (4) Por el contrario, todos los escritores ecuatorianos de este período hacen gala de hispanismo y de nobleza, incluso un mestizo como Espejo que quería hacer campanear sus apelli-

(4) El padre Juan de Velasco en su "Historia del Reino de Quito" afirma lo siguiente sobre los mestizos:

"En la plebe de los mestizos, negros, mulatos y zambos, reinan los vicios de la embriaguez, del ladroneo y la mentira... Si alguna de esas cuatro clases puede llamarse, con alguna razón, el oprobio de los habitantes del Nuevo Mundo, es la de los mestizos, porque siendo casi generalmente ociosos, sin empleo, ni ocupación, no siendo obligados por la autoridad pública al trabajo, como los otros, se entregan sin freno alguno a los vicios, de que es la ociosidad fecunda madre".

Biblioteca Mínima Ecuatoriana "Padre Juan de Velasco,— Primera Serie", págs. 357-358.

dos con aquello de "Xavier de Cía. Apéstegui y Peróchena". El arte literario vemos que era en la Colonia un arte de esconderse, psicológicamente era la expresión de una fuga de una íntima condición inferior. Y Eugenio Espejo fue mestizo a pesar de él, y por su actitud, en él adivinamos ya al clásico "chulla" fachendoso y todo. Porque en la literatura colonial podemos rastrear diversos grados de mestizaje que van desde la simple preferencia del tema americano hasta la actitud vital típica del mestizo americano, siendo en este sentido Eugenio Espejo el escritor que inaugura en las letras nacionales un nuevo enfrentamiento ante la realidad y apareciendo por ello, cronológicamente y desde este punto de vista, como el primer escritor ecuatoriano. Así venimos a un problema fundamental de la Literatura ecuatoriana que es averiguar la importancia que en ella ha tenido la realidad americana y cual es el significado de esa presencia.

En esta primera fase de la Literatura ecuatoriana lo americano, siempre considerado inferior y por consiguiente siempre rechazado, fue constantemente algo consciente en la mente del escritor y por ello algo sistemáticamente ausente de su obra. Correlativamente, lo europeo era aceptado porque en él se asentaba todo el esquema intelectual del escritor, siendo entonces algo inconsciente y por ello también algo tenazmente presente en su obra.

La Historia de la Literatura ecuatoriana es el proceso de inconsciencialización de lo nativo. Por eso, al final del período colonial (al rededor de 1780) lo americano empieza a aflorar en la literatura ecuatoriana, primero como una emoción ante lo mágico y como un sentimiento de nostalgia. Así lo americano comenzó a aceptarse sólo

después de convertirse inconscientemente en ese material afectivo que llegará a sublimarse en obra de arte. Fue la labor literaria del P. Juan de Velasco, concretamente su "Historia del Reino de Quito", la que inició ese importante cambio de espíritu.

Si por la vía del sentimiento empezó lo nativo a volverse inconsciente, es en cambio, por el camino de la crítica racionalista que, por esos mismos años, lo europeo comienza a volverse consciente y por lo tanto a ser rechazado. Fue Espejo el primero entre nosotros, que con implacable espíritu crítico, obligó a sus contemporáneos a desprender sus ojos en la culta España para mirarse a sí mismo y con sorpresa descubrir la impostura y la pobreza de nuestra vida cultural. La labor de Espejo fue sobre todo esta: obligó a su sociedad a tomar conciencia de su propia situación. Una consecuencia inmediata fue el rechazo de lo hispanico. Fueron las consecuencias políticas de esta toma de conciencia las que primero dieron fruto, de ahí que a pocos años de la muerte de Espejo se prendió la hoguera de la revolución independentista. Después será la generación romántica del siglo XIX primero, y sobre todo nuestra generación de hoy, las que vuelvan a recoger el mensaje de Espejo y saquen sus consecuencias literarias y culturales.

Así la literatura ecuatoriana estará marcada por esta doble línea o por esta dualidad: una inconsciencialización de lo propio y otra de consciencialización de lo extraño, siendo lo primero una aceptación y lo segundo un rechazo. A su vez, Juan de Velasco y Eugenio Espejo son los padres de dos razas de escritores ecuatorianos, el primero de una estirpe de narradores de lo nativo y en quienes lo nostálgico —esta nota tan típicamente indígena— será el

rasgo dominante y el segundo inaugura un espíritu crítico y razonador, un estilo valiente y enérgico para decir la verdad y para poner el dedo en la llaga, cuyos seguidores serán numerosos en el siglo pasado y en el presente. Hay escritores en los cuales estas herencias se mezclan, como en Jorge Icaza, por ejemplo. Las dos tendencias se complementan, pues ambas persiguen un mismo fin: mientras la estirpe de Juan de Velasco nos acerca a lo nuestro, la de Eugenio Espejo nos aleja de lo extraño.

Segunda fase: la literatura colonialista

Esta corre a lo largo del siglo XIX y cubre incluso los primeros treinta años de nuestro siglo XX. La historia de la cultura nacional está marcada por hitos los cuales constituyen siempre un estado de rebelión a lo establecido como "normal". La misión de las generaciones rebeldes y de sus "antiélites", para usar el término de Orlando Fals Borda, consiste en volver anormal aquello que se considera normal. La generación ecuatoriana que con Espejo y Mejía se expresó hacia 1780 no hizo sino poner una fuerte carga de dinamita en los cimientos de la sociedad colonial, no pasó mucho tiempo para que una nueva juventud soñadora y descontenta prenda fuego a la mecha y ese gran edificio secular caiga desplomado. He llamado colonialista a esta literatura porque si bien se pasa del monismo hispánico a un cosmopolitismo cultural, sin embargo, la visión del mundo y la concepción de la vida no cambian mayormente, la colonia continúa sobreviviendo inconscientemente como un añoso árbol cuyas robustas raíces permanecen subterráneamente intactas. Se siguen

respetando las mismas normas y viviendo los mismos principios coloniales y el modelo europeo —que además de ser español, puede ser francés o inglés: junto a Espronceda, Zorrilla y Nuñez de Arce están Chateaubriand, Víctor Hugo, Leconte de l'Isle, Verlaine y Pope— no deja de ejercer sobre el escritor ecuatoriano esa influencia dominadora y alienante. Aun más, ciertos literatos como los románticos por ejemplo, si bien execraban los recuerdos de la cruel dominación hispánica, sin embargo se lamentaban de que al presente las normas de la vida colonial no tuvieran tanta vigencia como antaño. (5) Y otros, ante el inevitable cambio que los tiempos modernos traen consigo, no pueden sino volver nostálgicamente la mirada hacia atrás y exclamar como Arturo Borja: "vivir de lo pasado... oh sublime heroísmo". La Colonia terminó en lo político pero continuó en lo cultural, social y económico. Francia pasó a ser la nueva nodriza intelectual: el buen gusto, la ciencia, el arte, la moda en fin de ella venían.

Si el ideal de este período es afirmar siempre lo americano como una forma propia, sin embargo es obsesivo el cuidado que en esta época se pone en tratar de no aparecer como bárbaros e inciviles, adoptando entonces lo europeo como contenido y aspiración legitimizadora. A partir de Olmedo se registran las primeras tentativas de tomar lo nacional como material literario, pero siempre viéndole, interpretándole y expresándole según las

(5) "Yo habría querido, pues —se lamentaba Juan León Mera— que la civilización no llegase a desterrar la sencillez medio patriarcal de las costumbres coloniales, y que las hubiese quitado sólo la aspereza y el desorden cuasi salvajes de que se hallaban contaminadas". Carta del 20 de Diciembre de 1889 dirigida a Juan Valera.

categorías que por esos tiempos suministraba la cultura europea. Así, en nuestra literatura del siglo XIX se dieron un neoclasicismo, un romanticismo, un realismo y un naturalismo, términos éstos que en rigor sólo deben aplicarse al arte y a la literatura europeas donde nacieron como algo espontáneo, pero que aquí se "adaptaron" artificialmente a lo nacional. Como la colonial, la literatura colonialista fue igualmente despersonalizada porque ambas se expresaron en formas y valores estéticos prestados que al ser aplicados a la realidad nacional, esta se nos devolvía falsa y postiza. Fue literalmente una literatura-collage o de applique porque como un cuerpo extraño se "pegó" a la realidad ecuatoriana, permaneciendo siempre yuxtapuesta y jamás integrada o formando un todo con ella. Tiene esta literatura un sabor tan europeizado y un lenguaje tan extraño que difícilmente la reconocemos como propia.

Nuestro siglo XIX fue un campo de lucha entre dos tipos de cultura: una rural contra otra urbana. La literatura colonialista refleja esta contienda. Si bien durante la Colonia la vida se hacía a partir de las ciudades —el conquistador lo primero que hizo fue fundar asientos de poder, delimitando el espacio humano del contorno botánico y zoológico y el indio fue colocado fuera de él porque para el español era parte de ese paisaje andino, hosco e impenetrable (6)— no obstante éstas dependían inte-

6) Consta en los archivos del Cabildo de Quito que en Mayo de 1537 don Francisco Pizarro señaló los límites de dicha ciudad, la misma que se extendía hasta donde comenzaban "los repartimientos de los indios que sirven a los vecinos de ella". "Apunte Cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito", por Pablo Herrera.— Quito, 1916.

gramente del campo y del quehacer agrícola, ya que siempre fueron preferentemente residencias de encomenderos y terratenientes que no de comerciantes. (7) La vida de nuestras ciudades coloniales estaba marcada por una ruralidad que el indio (aunque excluido del recinto urbano "sirve a los vecinos de ellas", pues era indispensable y gratuita fuerza de trabajo) en gran parte la ponía porque en él continuaba —y continúa— viviendo en forma latente aquella vegetación antropomórfica que fue la civilización incaica. Pero solo en el siglo XIX, debido al centralismo administrativo que en la República se impuso, las ciudades ecuatorianas comenzaron a despojarse de su ruralidad y concomitantemente fueron convirtiéndose en centros de burócratas, de profesionales libres y de comerciantes, los mismos que formaron la base de una incipiente clase media que hacia los años finiseculares estuvo en capacidad de hacer su propia revolución. La dirección de las influencias ya no va a ser única, ya no es solo el campo el que impone un modelo de vida, pues en la República desde la ciudad se planifica y se dirige la política general y a ella llegan y se manifiestan primero las nuevas corrientes tanto del pensamiento como de la moda; el ciudadano quiere distinguirse del campesino por su refinamiento, tratando de hacer suya la urbanidad europea. Los antiguos encomenderos pasan a ser los gamonales de la República en cuyas manos continúa la suerte del país. Sin embargo, a pesar del poder que efectivamente ejercen, se sienten en parte sustituidos por esas nuevas fuerzas ciudadanas y de aquí nace la pugna y rivalidad entre dos

(7) Cfr. "Voto de un Ministro Togado" de Eugenio Espejo.

formas de pensar y de obrar: una tradicional-católica-rural y otra renovadora-liberal-urbana. Es la oposición: Juan León Mera versus Juan Montalvo.

Nuestro siglo XIX fue no sólo la lucha entre dos espacios: el campo vegetal y la ciudad racional, sino también entre dos tiempos: la edad media y la modernidad. En definitiva fue la lucha del terrateniente contra el jurista, del *rus* contra el *ius*. Y que conste, que para 1971 todavía no se ha superado esta rivalidad. Y como para el siglo XIX las fuerzas nuevas eran débiles todavía, fue la feudalidad, con toda su rancia rusticidad y el fatalismo romántico lo que social y espiritualmente caracterizó a todo este período colonialista. Ranciedad feudal que en algunas regiones del Ecuador fue tan arraigada que persistió desafiante e incontaminada hasta bien entrado el siglo XX, como en el Azuay por ejemplo que hasta no hace mucho —hasta recordar el espíritu con el que Gonzalo Zaldumbide hace su famoso viaje a Cuenca— era considerado como una arcadía patriarcal y eglógica.

Solo un frente de esta profunda rivalidad fue la oposición Iglesia-Estado que, según las dogmáticas formas del pensar de esa época, eran dos realidades excluyentes. Desde los siglos coloniales, la situación y el pensamiento de la Iglesia ecuatoriana no habían cambiado mayormente. Era la institución nacional en donde con más celo se conservaba (y aún hoy se conserva) la tradición hispánica. Durante este período la Iglesia pierde ese poder temporal que tantos beneficios y tantos males le acarreo en la Colonia, no obstante no deja de ejercer un dominio casi absoluto en la sociedad ecuatoriana hasta el punto de que según la Constitución de 1869, quien no estaba dentro de sus filas no era ciudadano. Contra esta cerrazón dog-

mática chocó el "libre pensamiento" diecinuevesco y contra este clericalismo se levantó un no menos fanático laicismo.

El paso importante que dio la literatura colonialista fue liberarse de la tutela eclesiástica y del tema religioso —aunque la mayoría de ella está impregnada de sentimiento católico— y una prueba de este cambio, comparándole con la Colonia, es que con excepción de fray Vicente Solano y González Suárez, no se encuentran ya literatos religiosos de valía. La literatura deja de ser considerada en función de lo moral y religioso para pasar a ser expresión de otras realidades. Hay un espíritu más positivista, más pragmático, aunque nunca se deja el tono doctrinario y moralizador.

En general, aquel proceso de descolonización cultural iniciado ya en las postrimerías del siglo XVIII y que comprendía ese doble aspecto de inconsciencialización de lo propio y de consciencialización de lo extraño, se continuó durante la etapa colonialista. Se puede decir ya, que ningún escritor colonialista sostiene la tesis extrema del período anterior de que se debe rechazar lo nativo como algo en sí mismo bajo e indigno. Sin embargo, para comprender bien este período no se debe olvidar que durante todo él dominó una tendencia idealizante y si es que los escritores colonialistas se referían a lo nativo, no lo pensaban ni lo expresaban con todos esos atributos que caracterizaban a ese ser palpitante que tenían en frente de ellos, ese ser local era demasiado "grueso" para entrar en el delicado mundo del arte, había entonces que someterlo a un proceso de "depuración" que no fue sino un procedimiento de falsificación de lo real. Era esa obsesión de nuestra cultura del siglo XIX, y a la que ya nos refe-

rimos antes, de no aparecer como bárbaros, lo cual para el escritor colonialista se conseguía "ennoblecendo" su realidad con una mentida "universalidad" que consistía en acomodarla a los gustos y caprichos europeos. Así, con este procedimiento, la jibara salvaje deviene la amanezada Cumandá y la evolución histórica del Ecuador no es en González Suárez sino la comprobación de la eficacia de la teoría agustiniana de la Historia.

Esta actitud es realmente la antípoda de aquella que sostienen los escritores ecuatorianos contemporáneos para quienes, como Jorge Icaza por ejemplo, sólo se llega a lo universal viviendo íntima e íntegramente lo propio. Comprobamos que esa subterránea dirección iniciada por Juan de Velasco de acercamiento a lo nativo se continúa y se acrecienta en este período, sobre todo con los románticos propensos a encontrar en el paisaje andino o selvático una prolongación de su subjetividad y en la historia y tradición locales un encuentro consigo mismo. Y al mismo tiempo, en esa postura crítica y en esa acendrada conciencia nacionalista que dominó toda la literatura colonialista, reencontramos el espíritu censor de Espejo.

Tercera fase: la literatura nacional

Esta se inicia sólo después de que el escritor ecuatoriano descubre su propia realidad sin las veladuras del retoricismo europeo. Concretamente fue la literatura indigenista que se manifestó a partir de 1930 la que dio este golpe de timón. Este cambio se explica como una consecuencia de especiales circunstancias históricas y culturales que arrancan sólo a partir de la revolución de 1895.

La generación que nació en la primera década de este siglo recibió el impacto de esa euforia revolucionaria de una sociedad que habiendo puesto en revisión su propia estructura obligó a sus miembros a poner los ojos en su realidad. De este examen explícito e implícito se sacó en claro que éramos algo muy diferente de lo que habíamos estado acostumbrados a pensar. Nuestra cultura, nuestra imagen de lo real mantenida siempre igual debido a reiterados hábitos mentales eran unos, y la realidad sobre la que se pretendía asentar esa cultura, en cambio era algo tan lejano y tan separado, que pronto la nueva generación descubrió la descoyuntura que existía entre pensamiento y verdad, entre esencia y existencia, entre cultura y vida.

Como los revolucionarios de 1809 que echaron por tierra los bastiones de la vieja política colonial, así los realistas de 1930 arrasaron con las torres de marfil de escritores "pasatistas" que persistían todavía en una literatura pura. No en vano he visto esta semejanza porque ambas épocas fueron revolucionarias y ambas idénticamente revisionistas. A esto se suma el hecho de que las nuevas doctrinas socialistas suministraron a los intelectuales ecuatorianos un esquema mental valioso de interpretación de la realidad y que tenían la doble virtud de ser analíticas y revolucionarias a la vez.

Llegamos a la literatura nacional solo cuando lo ecuatoriano en sí mismo y por sí solo asciende al mundo del arte como un valor. Así de un período de desvalor de lo nativo (colonial y colonialista) pasamos a otro de descubrimiento y afirmación de lo ecuatoriano como algo positivo, patrimonial e inalienable y sobre el que se debe asentar toda nuestra cultura. Bien podemos decir que si la generación de 1804 nos dio la independencia política,

la de 1924 nos dio la independencia literaria. (8) Ese descubrimiento fue el encuentro del hombre y paisaje ecuatorianos que desde hace siglos yacían bajo fardos de altisonante retórica europea. Y como a todo descubrimiento, a éste también le acompañó la euforia y el entusiasmo. A la narrativa indigenista le siguió una poesía de contenido social y dentro del campo de las artes plásticas pronto apareció también una pintura con un mismo programa ideológico y sobre la que influyó directamente el muralismo mejicano de Siqueiros, Orozco y Rivera. Por primera vez en la cultura ecuatoriana se puede decir que escritores y pintores se vieron hermanados por un mismo quehacer febril de búsqueda y autodefinition, aunados y confundidos en un enorme grito que era a la vez afinada ansia de hacerse presente y colérica protesta. He dicho "febril", he dicho "colérica" ¿por qué? Febril, porque nunca antes en el Ecuador toda una valiosa generación se puso a trabajar intensamente en esto de buscar para su patria un puesto propio en la cultura contemporánea. Colérica, porque el sentimiento que siguió al descubrimiento de nuestra realidad fue el de la indignación. Allí, despojado de toda pudibundez romántica estaba el indio con su humanidad envilecida (9) por cuatrocientos años

(8) Para nombrar a estas dos generaciones he usado el sistema generalmente aceptado de José Juan Arrom. Estas dos generaciones son las que corresponden a la de los Libertadores, la primera, y a la de los Vanguardistas y postvanguardistas, la última. Cfr. "Esquema generacional de las letras hispanoamericanas", Revista "Thesaurus", Tomo XVI, N° 1. Bogota 1961.

(9) El proceso de envilecimiento del indio comenzó con la Colonia y todavía no ha terminado. "Este proceso de envilecimiento consiste para mí, en que se lo toma como instrumento o como medio de fines egoístas y personales del blan-

de dominación blanca. Para comprender bien esta generación debemos partir de la consideración de que fue la indignación el estado anímico que le definió. Unos escriben por el gusto de vivir: Horacio; otros por la eterna búsqueda de sí mismo: Proust; otros por el satánico afán de destrucción: Sade; otros en cambio, por la búsqueda de una manera de orar: Peguy; o por la rebelión ante el absurdo flagrante: Camus; otros para dejar libre, suelta la voz interior: Beckett; otros en fin, como nuestros realistas del treinta, escribieron por indignación y por coraje. La indignación fue el impulso conformador de toda esta literatura. De ella nació la denuncia y la rebelión, y aun más, la incitación a la rebelión. Denuncia, no ya dirigida contra un hombre o una camarilla, como era común entre los escritores del siglo XIX, sino contra una clase o todo un sistema social. Es un dato curioso constatar que durante el siglo XX en latinoamérica la "intelligentzia" estuvo siempre en frente de todo gobierno. En esto hay un cambio radical de actitud. No siempre fue así. En el siglo XIX los hombres de letras eran los llamados a ocupar los cargos públicos, lo que demostraba que entre los valores que más apreciaba su sociedad estaban la instrucción y la cultura. Y no es que en el siglo XX se deje de apreciarlos, sino que el escritor que ha descubierto su vinculación vital con las clases pobres y su realidad deshumanizada se ha negado ya a ser cómplice de esa deshumanización. Cada época

co. Envilecimiento por el cual el indio va dejando de ser persona para devenir una cosa, y como tal se le considera, se le "compra" o se le "vende" y se le "regala" o se le "canjea". Cfr. mi ensayo "La nación ecuatoriana como interrogante", Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay Tomo XI, N° 18.

y cada sociedad tuvieron siempre una voz viril que denunciara la tiranía y la arbitrariedad, antes éste era el oficio de esos hombres valerosos que eran los profetas. Creo que en la moderna civilización donde con el despersonalismo y la masificación toda responsabilidad y culpa se desvanecen en fuegos fatuos, el escritor es el que, asumiendo una responsabilidad histórica, ha retomado la palabra rotunda del viejo profeta y es el y no el político —cuya trágica farsa todos la constatamos a diario— el que, cual otro Prometeo, ha arrebatado el terrible fuego de la denuncia. No es de extrañar entonces que ante esta nueva conciencia social el escritor ecuatoriano y latinoamericano del siglo XX se ubique por lo general en los partidos políticos de izquierda. (10)

Sólo entonces tendrán entre nosotros vigencia y sentido aquellas famosas disquisiciones tan repetidas y sobre las que nunca se está completamente de acuerdo sobre el intelectual y la política, el arte y su función social, etc. que no son sino un reflejo de la nueva problemática. La literatura nacional es, en este sentido, una literatura "engage", palabreja esta que Sartre puso de moda y que nuestros intelectuales la hecharon a rodar máxime cuando los técnicos europeos y norteamericanos nos llamaron despectivamente país subdesarrollado.

Es entonces la intención social la predominante en la literatura nacional, como lo religioso y lo moral fue en las

(10) "Es digno de notarse, dice Pedro Henríquez Ureña, que sean pocas los escritores de primera fila, entre los nacidos después de 1880, que pertenecen a los partidos conservadores... No cuento como políticos los puestos diplomáticos". "Las corrientes literarias en la América Hispánica". Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 268.

literaturas colonial y colonialista. Pues, si antes fue la teología la ciencia de la que toda enseñanza se desprendía, nuestro siglo, hijo al fin de Marx y del positivismo, busca en cambio en la sociología y en la economía una explicación más concreta y humana del mundo. La novela indigenista quiso mostrar cómo viven las clases más bajas de la población ecuatoriana, con lo que a su vez quería demostrar el estado de flagrante injusticia en la que se asentaba nuestra sociedad. Hay por lo tanto, en la novela indigenista un rezago de novela de tesis a lo Zola, o del "roman à idées" a lo Bourget, naturalismo que en verdad no ha sido debidamente rastreado. Pero la gran diferencia de estas influencias en comparación con todas las anteriores fue que éstas tuvieron la virtud de proporcionar al escritor ecuatoriano mejores instrumentos para descubrir e interpretar su propia realidad. Sin embargo, entre el naturalismo europeo y el indigenismo latinoamericano hay una notable diferencia: mientras el primero trata de demostrar una tesis moviendo la razón hacia el convencimiento de ella, la novela indigenista en cambio, no sólo quiere mover la inteligencia hacia la convicción, sino también la voluntad hacia la acción. (11)

Pero el peligro de este volcamiento a lo nativo era quedarse en una literatura regionalista y provinciana, con un contorno unidimensional y localista. Y no obstante, lo que sucedió fue lo contrario: nunca la literatura ecuatoriana tuvo una resonancia más universal que en ese entonces. Su voz de protesta ante la injusticia fue la voz del hombre universal oprimido y vejado en cualquier rincón

(11) "El escritor comprometido, dice Sartre, sabe que la palabra es acción".

de la tierra; detrás de su grito de rebelión estaban los gritos de todos los hombres sojuzgados, de todas las latitudes y de todos los tiempos. Se quiso ser universal siendo profundamente ecuatoriano, así como García Lorca es ecuménico siendo antes entrañablemente andaluz. En la literatura nacional el escritor quiere abrazar el mundo entero, pues ha comprendido que "no se debe a sí mismo, que se debe a la humanidad toda . . . Para el ejercicio de su quehacer ha borrado las latitudes, ha suprimido las fronteras materiales. Su patria es el mundo todo". (12)

En esta visión cosmopolita influyó notablemente la segunda guerra mundial que, aunque lejana geográficamente, estaba angustiosamente cercana en la sensibilidad y en la solidaridad de estos escritores. Pues si ellos nacieron a la literatura en la indignación y el coraje ante la opresión y la injusticia, no podía dolerles menos el sufrimiento de otros hermanos que allende el océano vivían la más terrible de las opresiones: la nazi.

El existencialismo sartriano con su literatura que era testimonio de un tiempo —"le temps du mépris"— y de un mundo que se derrumbaba y a la que se le acusaba de "hundirse en la ideología, de extraviarse en el reportaje, de trajinar inútilmente en el fango y en la obscenidad" (13) tuvo eco entre nuestros escritores, principalmente entre los novelistas, quienes quisieron igualmente dar un crudo y violento testimonio de su circunstancia: de su época y de su sociedad, revolucionando para ello

(12) Enrique Nohoa Arizaga: "La generación poética ecuatoriana de 1944".— *Letras del Ecuador*, N° 149.

(13) "Histoire de la Littérature Française au XX. Siècle". P. H. Simon Collection Armand Collin, Tomo 2, pág. 177. París, 1965.

el lenguaje novelesco, rompiendo con eufemismos y con actitudes tradicionales. No olvidemos que acusaciones como aquellas de ser "literatura de ideología", de perderse en "el fango de la obscenidad" también se han lanzado contra la novela indigenista ecuatoriana; pero debemos anotar al mismo tiempo que cuando Sartre publicó "La Nausée" (1938) o "Chemins de la liberté" (1945 y 1951), casi todos nuestros novelistas del treinta ya habían publicado sus obras.

Con esta misma voluntad de realismo y de testimonio que insufla a toda la literatura de este período, tuvo también resonancia entre nosotros la novela-río a la manera de "Les Thibault" o "Les Pasquier" o "Les hommes de bonne volonté". Igual que en el "roman-fleuve" francés, en la trilogía "Los Nuevos Años" de Alfredo Pareja Diezcanseco hay la misma intención de reflejar la realidad social de una larga época construyendo para ello un vasto cuadro de intrigas y personajes cuya acción se continúa en varias obras.

Aquella dirección generadora de la literatura ecuatoriana que desde el comienzo le ha conferido unidad y sentido (eje al rededor del cual ha girado todo el proceso literario ecuatoriano) y que se trasunta en esa búsqueda incesante de autodefinition, de reencuentro y afirmación de lo nativo y al mismo tiempo de desnudamiento de lo ajeno, tiene en esta fase y por el momento, su mejor expresión porque sencillamente sólo en esta etapa de la cultura ecuatoriana ha llegado a explicitarse. La literatura nacional no solo quiso ser auténticamente ecuatoriana sino que fue ecuatorianista. En los narradores del treinta encontramos aunada esa doble tradición de nuestra literatura: de nostálgico amor a esta parcela del mundo don-

de cumplimos nuestro destino histórico, por un lado, y por otro, de vehemente autocritica, denuncia y rebelión ante nuestras imposturas. Es decir, nuevamente Juan de Velasco y Eugenio Espejo. El narrador y el crítico. La labor de inconsciencialización de lo nativo en esta fase ha avanzado enormemente porque toda la cultura ecuatoriana desde hace unos cuarenta años a ello nos ha llevado y, concomitantemente, todo aquello que huele a exotismo encuentra en nuestras actuales élites culturales un rotundo rechazo porque la desastrosa enajenación que produce es manifiesta.

Sin embargo, expuesta de este modo esta doctrina, muchos podrían creer que ella nos llevaría a rehacer la muralla china, a cerrarnos en una palabra, a toda influencia exterior y esto, en el complejo mundo actual, es una ingenua utopía. Por ello, debo de antemano aclarar que esta no es una doctrina de la autosuficiencia. Se hace necesario distinguir aquí dos clases de influencias, que a su vez tienen dos zonas distintas de acción: la primera, la que se refiere a la ciencia, a la técnica y en general al campo de la especulación científica y la segunda, al arte y a la literatura. Es evidente que en el primer caso, dada nuestra situación de país subdesarrollado en el que se están poniendo recién las bases de las infraestructuras necesarias para el desarrollo del pensamiento científico, se debe obligatoriamente acudir a las enseñanzas que países más desarrollados nos dan en estas materias técnicas. En cambio no ocurre lo mismo en el campo del arte y de la literatura, aquí priman sobre todo elementos subjetivos del artista: sentimientos, recuerdos, etc. y por otro lado elementos objetivos condicionados por la realidad social a la que el artista pertenece, todo lo cual refleja una ma-

nera particular de ver el mundo y de concebir la vida que no podemos pedirla prestado de otras culturas o de otras sociedades extrañas a la nuestra.

X-X-X

Pero el problema central de nuestra cultura subsiste todavía porque resta por saber con precisión ¿que es lo auténticamente nuestro? ¿Tal vez lo indígena? ¿o quizás la tradición hispánica tan arraigada en nuestra vida colectiva? Este es posiblemente el problema más discutido de nuestra cultura. Hispanismo o indigenismo. Nuestro quehacer cultural ha transitado por los dos caminos. Las literaturas colonial y colonialista han seguido la vía del hispanismo; la literatura nacional se ha colocado en el extremo opuesto: en el indigenismo. Si la corriente hispanista afirma que sólo sobre la fecunda tradición española podemos crear una cultura propia, el indigenismo en cambio sostiene que sólo a partir del indio, como elemento cultural y étnico, conseguiremos dar una configuración original a la cultura ecuatoriana.

El hispanismo creo que ya nadie puede defenderlo. El indigenismo es sostenido todavía con ardor, pero pienso que también está superado. Tuvo la virtud de bajar nuestros pies a la realidad y debemos agradecerle por este gran servicio. La vocación cultural del Ecuador y del continente latinoamericano no está ni en el hispanismo, ni en el indigenismo. En el hispanismo no, porque lo español no es todo en nosotros; en el indigenismo no, porque tampoco el indio significa todo en nuestra cultura. Y sin embargo se debe confesar que el justo camino está allí, en esa nueva realidad que es la mestiza, producto del encuen-

tro de lo español con lo indio. Porque América no es la segunda España, ni es la nueva sociedad indígena. América es igual a mestizaje. Y este mestizaje del que se habla aquí no es precisamente el étnico, sino el cultural. Nuestra cultura fue mestiza desde el comienzo, continúa siéndolo y lo será siempre, por consiguiente es el mestizaje nuestro único camino en la cultura porque el ser histórico de América ha sido siempre saber integrar en uno solo los más diversos y opuestos elementos culturales.

La reflexión sobre nuestra cultura, ya lo dije al principio, está siempre acompañada de un sentimiento de desasosiego. ¿Por qué? La respuesta la he encontrado en el escritor argentino Víctor Massuh: "Esta poca densidad de nuestra América ha llevado a la conciencia de nuestra pobreza, ha forzado a la actitud subjetivista, diciendo que América no es historia; acaso, mera primordialidad". (14) Efectivamente, este desasosiego es una consecuencia inmediata de este autoconocimiento, pero al mismo tiempo que nos sumerge en la ansiedad es un síntoma salvador, porque toda cultura para llegar a ser tal ha debido primero mirarse a sí misma y medir sus virtualidades. Por ello, América no es pasado: las huellas culturales del hombre precolombino han perdido para nosotros ese sentido vital que para él tenían, entre él y nosotros existe un enorme, un insalvable abismo, hoy por esa vía solo podríamos llegar al folklorismo; la Colonia no nos dice lo suficiente. América está desterrada de la historia, porque la historia es Europa. Hegel tenía razón cuando colocaba a América en el porvenir. Y ahora, en el siglo

(14) Citado por Guillermo de Torre en "Claves de la literatura hispanoamericana".

XX, América es todavía expectativa, es vigilia. Si la vocación de América es, según parece, realizar una cósmica simbiosis de culturas es por la amplia vía del mestizaje que lo conseguirá y sólo a través de él conquistar su único objetivo: lo universal.

G. RAFAEL GALIANA

“ P A R A D I S O ”

“Sólo lo difícil es estimulante”, afirma el escritor cubano José Lezama desde la primera línea de su obra “La expresión americana” (1957), vuelta a imprimir en 1969 por Alianza Editorial madrileña: en la novela “Paradiso” se cumple esto, a la perfección. Ahora, en 1971, Lezama Lima andará por los sesenta años de edad. Apasionado de las letras, “vida hecha de letras” (Imbert, II), ha realizado en “Paradiso” una obra que es “un acontecimiento mayor de la lengua”: lo dice José Angel Valente, en la Revista madrileña “Insula”, de Julio - Agosto de 1968. Se ve enseguida que en ese Paraíso habrá un árbol y cuatro ríos o destinos, cuatro personajes que se llaman Cemí, Foción, Fronesis y Licario.

La edición íntegra de “Paradiso” data de 1966; manejamos la 2ª ed. Biblioteca Nueva Era, de México, 1970. Los cinco primeros capítulos habían sido publicados antes, en la Revista cubana “Orígenes”, que salió en los años 1944-54.

Pues bien, José Cemí, el protagonista, aparece en el primer párrafo del capítulo primero; tiene cinco años y está enfermo, con unas ronchas descomunales, al cuidado de la sirvienta Baldovina. Licario, un personaje irreal y enigmático surge claramente en la pág. 163, casi al final del capítulo VI —la obra tiene 470 páginas y catorce capítulos—; surge sabiendo ya cosas de la familia del Coronel, padre de José Cemí, cuando el Coronel ha ido a morir al hospital, “en un cuarto, que era como el centro de los cuatro pabellones de que contaba”. En cuanto a Fronesis, hemos de llegar a la página 228, cap. VIII, muy priápico de tema, tema obsesivo de adolescencia, al final de los años de Bachillerato. En el capítulo siguiente, el IX, de ingreso en la Universidad, aparece por vez primera Foción teniendo ya veinticinco años; estamos en la mitad del complicado libro. A cargo de este simbólico Foción van a correr los apasionados discursos de la homosexualidad.

Volvamos por tanto a los cinco primeros capítulos. Comencemos al final del primero de ellos.

TEXTO: “La señora Rialta descendió del coche, nerviosa, con todo el ser metido en la altura de sus tacones. Lloraba el mulato, como una gárgola, lagrimándose por los oídos, los ojos y las narices. Su telón de fondo era sombrío e irresoluto. Muy pronto el Coronel se le acercó, pegándole un golpe en el hombro y le dijo: —Mañana ve a cocinar, para que nos hagas unas yemas dobles que no tengan orejas de elefante—. Se rió alto, teniendo la situación por el pulso. El mulato lloriqueó, arreciaron sus lágrimas, sonsacó perdones. Cuando se alejó parecía pedir una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo. La señora Augusta,

detrás de las persianas, que eran, como decía el coronel, sus gemelos de campaña, había visto la precisión desenvuelta de la escena. Cuando sintió, después de oír el crujido alegre de los peldaños de la escalera, que se acercaba el Coronel, se aturdió al extremo de dar ella las voces de atención. —Atención, atención— gritaba, como quien recibe de improviso a un rey que ha librado una batalla cerca del castillo sin que se enteren sus moradores". (Pags. 23-4).

Un análisis elemental del texto —ritmo o distribución oracional, adjetivación y antítesis— nos delatan el instante narrativo en que se suelta un nudo o dificultad de la cotidiana vida familiar y se pasa del llanto a la alegría. El Coronel y Rialta son los padres de José Cemí, el niño enfermo; Augusta es la madre de Rialta, la cual por sus ínfulas de cocinera, ha provocado el descaro del pobre mulato y la cesantía de éste paginas atrás; como no es posible remplazarlo —ah, aquellos banquetes familiares del vasco, padre del Coronel—, entonces obtiene el perdón.

Las imágenes con que Lezama Lima borda la narración —gárgola, telón de fondo, guitarra, gemelos de campaña, castillo— abren espacios inmensos de resonancia a tan sencillo pasaje. ¿Qué ocurrirá en pasajes de más profunda significación!

Porque si traemos aquí nuestro estudio de "Paradiso" es porque el libro es difícil, tan difícil que buenos lectores encuentran dificultad. Parece como si Góngora, el gran poeta barroco, se paseara por un cuadro del surrealista Dalí.

Supongamos que sea esto: barroco y surrealista, o sea muy complicado de expresión. Tenemos derecho a preguntarnos si el libro en conjunto tiene significación unitaria, o

sea, si pretende comunicarnos algo, y, sobre todo, si lo consigue.

No cabe duda que el texto anterior es narrativo y que una obra escrita por ese tenor es novela, y novela inteligible. Pero no ocurre eso siempre: véase el cap. II, donde Cemí sale de la Escuela y, arrastrando su tiza por un murallón —detalle expresionista—, entra en contacto con gentes de la vecindad que quieren castigarle porque dicen, mintiendo, que “le tira piedras a la tortuga que está en lo alto del paredón y que nos sirve para marcar las horas, pues solo camina buscando la sombra. Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes”.

La cosa empieza ya a parecer rara: un mundo alucinante sale al paso del muchacho, y se salva por la intervención de Mamita, una vieja conocida del Coronel, a cuyo cargo están unos nietos que son criados de aquél. Este Coronel es el árbol fuerte, salvador, de dos familias: la propia de los Cemí, y la otra, la de los Olaya, a la que pertenece su mujer Rialta.

Cuando al final del cap. VI el Coronel está muriéndose, lo hace con signos interiores de acatamiento a una familia sobrenatural. “Siempre vio en su familia cercana, su esposa y sus hijos, el único camino para llegar a la otra familia lejana, hechizada, sobrenatural”. En la página siguiente —162— aparece quien había de resultar ser Licario, o sea un simbólico personaje ya desde el nombre: Licario viene de Icaro, un tipo mítico que fabrica unas alas para huir, pero como están pegadas con cera el sol las derrite, y cae. Pues a este Licario el Coronel, cuando “se sintió en la absoluta soledad de la muerte”, lo mandó llamar —no quiso asustar a su mujer Rialta— y le dijo:

“Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo”. No pudo seguir hablando; Oppiano Licario intenta consolar al moribundo, que llora. En seguida, el Coronel muere. “A su lado el amigo que había conocido por la mañana. Su alegría había terminado en la absoluta soledad del hospital y de la muerte”, (Págs. 166 - 67).

La historia de Licario —estudiante de Harvard en numismática y arte ninivita, que pasa becado a París y es enrolado para la guerra (1ª guerra mundial), cuando se disponía a salir para hacer unas excavaciones en Siria—, esa biografía se narra en el capítulo final del libro. Un hombre centrado en el estudio, que lo capta todo, que se ensimisma cuando oye un relato, o lee un relato policiaco, o presencia en la Opera una representación de “Fausto”, o imagina la peripecia de una vasija de museo con un rótulo sumario; este personaje que sube al ómnibus con unas monedas griegas que sólo a él le sirven, pues uno de los personajes del Cap. II —que aparecen en el ómnibus del cap. XIII— le rechaza y comprueba que no le valdrá para invitar a su chica; este tipo un tanto irreal, repetimos, transmite un “secreto” a José Cemí, al final del libro —mejor, lo deja escrito, pues Licario ha muerto.

Dos familias y dos mundos

Tenemos ya una primera orientación: se trata de dos familias y de dos mundos. Nos lo indica ya esa muerte del Coronel y su mensaje, que representa el gozne sobre el que giran los dos planos estructurales del libro de Lezama Lima.

Nos lo indica también el mismo título del libro: Paraíso. ¿De qué paraíso se trata?

He aquí los personajes del primer mundo, al que llamaremos real o novelesco, y las fechas históricas, como esa de la Guerra europea, de comienzos del siglo XX. Son estos:

—Los criados, hundidos en promiscuidad y superstición, que son como la hebra en bruto del lienzo pintado por Lezama Lima: ¿pues no quieren curar al niño por medio de la hechicería? Los capítulos I, II y el XIII, apenas sólo estos tres, tratan de esta gente, y al famoso mulato ni lo volvemos a ver más.

—Los ascendientes del niño José Cemí o sea las dos ramas —paterna y materna— de ese árbol genealógico que es el que da sombra hacia arriba, con las raíces perdidas en la nebulosa de la historia colonial de Cuba.

Rama paterna: el abuelo vasco, padre del Coronel, dueño de un ingenio en Santa Clara, el Central Resolución. Allí ha llevado a la familia de la mujer, incluida la Abuela Munda, que luego ya en La Habana, 1902, dirá al nieto, el futuro Coronel, que el Abuelo vasco hizo muy mal en llevarse los al Resolución, siendo así que ellos, descendientes de ingleses, “se dedicaba(n) en Pinar del Río a cuidar las hojas del tabaco y las flores azules”. Para enterarse de estas cosas hay que leer el cap. IV.

Rama materna: el Abuelo Andrés Olaya, padre de Rialta e hijo de Mela, la insurrecta; en su casa se escondían armas —“Los rifles y las cananas con sus rayos” para la lucha contra los cipayos. Leemos estas cosas al comienzo del Capítulo VI, donde narrara la boda del Coronel y de Rialta, la niñez de Pepito Cemí —enlazando con lo dicho en I y II—, los desplazamientos por necesidades del servicio militar, y la muerte del Coronel a la edad de treinta y tres años —Pepito tiene ocho—. Ya vimos como en es-

te punto crucial aparece Licario, y desde entonces "Paradiso" es otra cosa: ya lo veremos.

Si Rialta, por parte de padre como se dice tiene antecedentes insurrectos y méritos en la historia de Cuba independiente, por parte de madre es de cepa colonial: Augusta, la abuela de José Cemí, recuerda con emoción a su madre Cambita, hija del Oidor, de estirpe sevillana. Ahí es nada: ¡Abuela Cambita!, ¡las Navidades de Jacksonville!. El cap. III del libro, con estas evocaciones de familia, se remonta a la fecha de 1894, cuando Rialta no pasa de los diez años de edad y son tiempos de emigración. Leamos unas líneas de la página 49 de "Paradiso", donde temáticamente se exige que la poesía invada la narración: "Hablar de aquellas Navidades en Jacksonville, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de rebrillos, llegadas indecifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres. Pero esperando la llegada, que sucediese algo, un opalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos".

Psicología de la emigración forzada, llena de intranquilidades y de esperanzas. En fin, el separatismo de Mela y la ruina de la familia Michelena con la que Andrés Olaya vive como empleado desde que quedó huérfano, le llevan también, desde Matanzas, a la emigración en Jacksonville. La familia Andrés Olaya y Augusta tienen varios hijos, de los cuales los significativos en la historia serán Alberto y Rialta. Precisamente José Eugenio Cemí, el futuro Coronel, conocerá a Rialta en una fiesta a la que va por invitación de Alberto, compañero de colegio. Pero es que ya estamos en La Habana; parte del cap. IV y todo

el V, o sea hasta el final del núcleo de los capítulos originarios de "Paradiso", se dedican a narrar el encuentro de ambas familias: Cerní y Olaya. "—¿Quién era el amigo que te acompañaba", pregunta Rialta a su hermano. Dice Alberto: —"No recuerdo, ¿qué amigo?— Y así dilataba el interrogatorio de su hermana, que saltaba como una perdiz". Obsérvese la entrañable humanidad de estos pasajes de auténtica novela, para contrastarlos con el resto de la obra: la simpática vehemencia de Rialta y esa imagen de la perdiz, que salta para ser cazada. Quiere avivar los recuerdos de Alberto, que se hace el despistado adrede, y dice: "—Las persianas, el baile, los gendarmes pequeñitos en sus percheros de bronce, el Presidente (que conoció a los Olaya en Jacksonville)"—. Este capítulo V tiene también sabrosas escenas de Colegio y en él se narran las diabluras del estudiante Fibo.

Aunque las ciento sesenta páginas de los seis primeros capítulos resultan difíciles, porque como hemos visto los episodios se barajan y los datos van dispersos y la narración toda entreverada de poesía —incluso un curioso conjuro en pro de la fecundidad de Juana, la mujer de Michéne (Cap. III)—, con todo, la línea de desarrollo es inteligible: el libro es una novela, con mundo propio y personajes reales. Pero, ¿qué es lo que pasa con los dos tercios que restan del libro?

El autor, José Lezama Lima, en el tiempo transcurrido desde la publicación de los primeros capítulos, no muy tomados en cuenta por lo visto, ha meditado en las posibilidades de un giro audaz al contenido del libro. La clave está en el cap. VI, primero de la continuación hasta darnos la redacción íntegra de 1966. Cuando muere el Coronel "en la absoluta soledad del hospital y de la muer-

te" se cancela el mundo exterior de la lucha por la vida, con un árbol genealógico en el centro, y surge el drama de la vida interior en José Cemí, desde la adolescencia, y todo ello no se aclara si no es con el hilo de Ariadna de la psicología profunda. Todo lo cual nos obliga a plantear una hipótesis lectora. Porque ciertamente los nuevos personajes: Fronesis, Foción, Licario, no son reales en el mismo sentido que lo son Mela, Munda, Augusta, Alberto, Rialta o el Coronel.

Augusta, Rialta, atienden a la educación del niño Cemí hasta que termina el Bachillerato y pasa luego a estudiar Derecho por complacer a su madre. Estudia Derecho, pero frecuenta Filosofía y Letras, mientras lucha con el asma, bien dibujado en el pecho el árbol bronquial. Del capítulo IX al XI —páginas 237 a 394—, tenemos la historia juvenil de Cemí, Fronesis y Foción, historia que es preciso interpretar; a retazos la otra historia, la real, desde la muerte de Alberto hasta la de Augusta.

Si la obra poética, o en general literaria y artística, no es un disparate o tomadura de pelo, entonces tiene que tener algún sentido. La riqueza expresiva patente en "Paradiso" y una serie de importantes indicios, acreditan la obra como seria; aparte del éxito internacional con traducción a diversos idiomas, - curioso sería cotejar las traducciones de algo tan profundamente enraizado en el idioma español como "Paradiso", con sensibilidad tropical cubana y la encendida presencia de todas las mitologías en la hipodermis del texto. Pues bien, los tratadistas de la expresión literaria —Véase la obra de Bousoño, 5ª edición de 1970—, admiten que el lector, aunque no obligado a ello, puede recurrir a "una hipótesis fundamental interpretativa de tipo anecdótico"; Bousoño se refiere pro-

piamente al poema, pero es que "Paradiso" es obra poética en el sentido que pueda serlo "La Divina Comedia" de Dante o "Fausto" de Goethe, ya desde el mismo título. Ya el título de "Paradiso" nos fuerza a buscar un sentido oculto a la obra, pues el material narrativo no es que digamos, a primera vista, paradisiaco; todo lo contrario: los hechos y los discursos homosexuales de muchas de las páginas de los tres capítulos señalados hieren el buen gusto, aunque se citen los mitos androginales de Platón o la doctrina de Santo Tomás sobre que el pecado contra natura no es propiamente lujuria sino bestialidad.

Tratemos de ver, pues, tres aspectos de la cuestión del sentido de la obra de Lezama Lima, sin salir del contenido de la misma.

—Primero, quiénes son Fronesis y Foción, amigos de Cemí, hasta que desaparecen.

—Segundo, qué razón de coherencia puede haber capaz de justificar, artística y creadoramente, los discursos sobre la homosexualidad en "Paradiso".

—Si "Paradiso", en su entraña, no significa la búsqueda de un equilibrio interior de la personalidad, la historia de un drama entre luz y tinieblas, entre mente e instinto; es decir, si como los símbolos mandalas del Oriente o de las investigaciones psiquiátricas, "Paradiso" sea eso, un libro mandala, de conjunción entre el yo y el inconsciente.

Nos ayudara sobre todo la psicología profunda de Jung.

No se olvide que el propio autor, Lezama Lima, en la breve obra sobre la expresión americana que citamos al principio, recordando las tesis de un Eliot o de un Curtius, reconoce que la etnología y la psicología han hecho

posible en expresión artística lo inconcebible hace unas décadas, en pleno realismo. En efecto, Lezama ejemplifica esto en "Paradiso" y la obra resulta hermética e ininteligible a los lectores de argumentos de la vida cotidiana. En obras como "Paradiso" se trata precisamente de individualizar la lengua para que sea capaz de transmitirnos una experiencia liberadora; bien entendido que esa experiencia al ser narrada crea un personaje —por tanto, no el autor de carne y hueso en la vida—, que es el que se nos comunica. Véase también el libro de Bousoño, donde habla de la comunicación literaria.

En primer lugar, Fronesis y Foción.

Por lo pronto, Fronesis es un caballero de los Campos Elíseos, y Foción un engendro del Hades. Está dicho en el libro, pág. 310: "—Aunque me agito en el tenebroso Hades, admiro a los nobles que lanzan sus jabalinas en los Campos Elíseos— respondió Foción, con fingido tono de hurla alegre". Por lo demás, "no le cayó nada bien Foción a Cemí" (Pág. 244). Y, al contrario, he aquí la impresión de Cemí cuando conoce a Fronesis en la localidad cubana de Santa Clara, a donde ha ido invitado por su tía Leticia, hermana de Rialta: "Rápidamente percibió que Fronesis era muy distinto de lo que hasta entonces había tratado en el colegio y en la vecinería", (Pág. 229).

Repárese en el significado de los nombres: Fronesis=sabiduría; Campos Elíseos=lugar mitológico de luz y bienaventuranza; Hades=infierno. Incluso los nombres de Santa Clara y de Leticia (=alegría) parecen en consonancia.

Y estos personajes —Foción y Fronesis—, de tan claro simbolismo, aparecen en la vida del Cemí real que conocíamos, precisamente al ingresar en la Universidad, cuan-

do a sus dieciocho años intuye "que se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano de su padre" (Pág. 243). El curso en La Habana empezaba con choques entre policías y estudiantes: "Un jinete de bestia negra llevó su espada a la mejilla de un estudiante que se aturdió y vino a caer debajo del caballo sombrío". En el desconcierto de la refriega, aparece Fronesis para ayudarle; y este Fronesis, noble y digno, que sabe mucho de números pitagóricos y hace corro, auxilia también a Foción dialogando con él, porque Fronesis es fundamentación y forma y Foción potencialidad deseosa, y, en ausencia de Fronesis, era evidente "el torrente, el hervor de aguas confundidas que invadían a Foción" (Pág. 298). Estos tres amigos, que invariablemente se juntan y pasean por el Malecón de La Habana, constituyen la unidad de un todo humano vivo. Se lee esto, líneas más abajo: "Lo que Foción no precisaba era que la única alegría que pesaba en Cemí era su amistad con ellos dos, ya cada uno por su parte, ya el accho de Fronesis por Foción" —Fronesis y Cemí, en nuestra hipótesis, intercambiables: "materia relacionada" (pag. 333); Foción y Cemí, "perspectivas observables"; Foción y Fronesis: "materia relacionable" —"Dentro de esa alegría, a veces, Cemí sentía el dolor de la adquisición de cosas esenciales".

En suma: Fronesis "es un estudiante que sabe siempre la hola que le sale", y resulta imprescindible; es un individuo-astro, en términos de la moderna sociometría. Sin embargo, su eficacia no es multitudinaria —rechaza acremente al coro de papanatas que sólo sabe, pasivamente, reír y aplaudir; distinto del coro dialogante de la tragedia griega—, sino que su eficacia es interior a la triada

de amigos. “—Estamos hechos, sin duda, para formar la triada pitagórica —dijo Fronesis—, el azar me une con Foción en el Hades del cine y el azar nos une con Cemí en la luz”. Al cine había ido Fronesis con Lucía, amiga o novia, pero desairada ésta se retira, y Foción aprovecha para ocupar la butaca; Cemí se había ido antes. Ahora los tres amigos se encuentran en el Café, y es cuando Fronesis dice lo que hemos transcrito. Son inseparables, resultan un todo dialéctico y vivo, y el tema será “La hipertelia de la inmortalidad”, preocupación de Fronesis, consignada varias veces en “Paradiso”.

En los apuros de ese túnel de la situación del Cemí universitario, la madre Rialta se presenta y le dice: “No rehuses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil (...) las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida” (páginas 245 y 246). No hubieran sido excepcionales esas palabras, sino habituales o vulgares; si la madre le recomienda dedicarse a la carrera, ganar un empleo y casarse para contribuir al agobio demográfico de la humanidad. ¿No será lo más difícil enfrentarse con la incógnita del propio ser —donde se dan verticalmente infierno y paraíso—, buscando “la otra mitad que se esconde en la sombra” como hizo el padre de Fronesis —pag. 301—, hasta hacer aflorar el verdadero sí mismo y lograr la entera y armónica integración personal?

Lo cierto es que el Coronel había muerto en absoluta soledad, y la vida de las reproducciones por los sexos es absurda. Su hijo José Cemí lee el “Wilhem Meister” de Goethe y se enrola en la investigación de la inmortalidad. Fronesis, hijo en la novela de padre cubano y de una casquivana bailarina vienesa de ballet, es el nombre de una función mental de claridad en cualquier hombre cons-

ciente, por ejemplo José Cemí. Foción es el nombre oscuro del instinto no racionalizado; en la novela Foción no se sabe si es hijo del marido de su madre o del hermano del marido: la perplejidad —ante la evidencia adultera— vuelve loco al padre, y en esa locura es educado el chico; luego, aunque casado, Foción es homosexual; acaba también loco, y Cemí, al pasar por el jardín de la clínica donde agoniza la Abuela Augusta, lo ve girando en torno a un árbol que es Fronesis. Al árbol lo parte un rayo, y de esta manera desaparecen Foción y Fronesis del espacio de "Paradiso".

Si hemos interpretado bien, suponiendo irreales y simbólicos a esos dos personajes, entonces debemos identificar el fruto de los años de aprendizaje de José Cemí.

Los símbolos mandalas

Los tres capítulos —IX al XI— acotados, que venimos estudiando, terminan con la muerte de Augusta y la desaparición de Fronesis y de Foción: "El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular". Después viene el Capítulo XII, con cuatro relatos de trozos alternados —historias independientes— que acaban reuniéndose en el punto de espiral de una urna sostenida por cuatro imanes. Debe leerse, para comprobar que el contenido es nuevo y que se inserta para sugerir algo, algo que ya viene produciéndose en el libro desde antes: una búsqueda de ordenación de materiales que deben conducir a un punto de suprema revelación o claridad.

Creemos tener la intuición cierta, como lectores, por los tres capítulos de íntima conversación —a vueltas de

palabras y de episodios—, subiendo y bajando por la escala de elementos claros y oscuros del psiquismo humano, de que en "Paradiso" se trata de ordenar en cosmos liberador un caos de elementos recibidos por herencia de la especie y por la percepción individual en la vida de relación. Veamos esto.

Si deben ser extirpados los tumores psíquicos —como lo fue el fibroma de Rialta, al final del cap. X, en la clínica—, entonces deben combatirse las causas de los mismos y en primer lugar la originación sexual del hombre. Tratamos de captar el mensaje del "personaje" creado en "Paradiso", y nos es indiferente que coincida o no con el autor del libro. Pues bien, en el imposible deseo de cortar por lo sano —pero posible literaria y artísticamente— inscribimos los discursos de la homosexualidad. ¿Acaso la vida no se detuvo por error en un procedimiento de muerte? Si este procedimiento es el de la Venus pandémica o de todos, ¿no vendrá a depender la hipertelia de la inmortalidad de la otra Venus del "Symposio" platónico, la Venus Urania? Es lo que le dice Fronesis a Focion, allá por la página 268 de "Paradiso".

A estas alturas, debe volver a leerse el diálogo famoso de Platón, que trata del amor como búsqueda de la unidad perdida cuando los dioses, para castigar la soberbia del hombre, dividieron las especies dobles que existían: hombres, mujeres y andróginos o compuestos de uno y otro sexo. Las mitades, varón y hembra, procedentes de la unidad andrógina, tienden a unirse y engendran hijos; pero habría otros tipos posibles de relación amorosa, y sabemos que eran admitidos por las costumbres griegas. Despreciando el para nosotros inadmisibles "uno en brazos del otro" del escrito platónico, subrayamos el significado

de aspiración a la unidad primera en amistad con los dioses inmortales. Esta aspiración del ideal celeste —Venus Urania— constituiría la línea recta y el “desvío” sería más bien el ciego instinto de la sexualidad reproductora. Puestos a pontificar, el autor de “Paradiso” dice: “Tal vez haya relación entre aquella Venus Urano (...) y la vuelta al padre de los católicos”.

Se trata, pues, en “Paradiso” de un esquema liberador, según la visión individualizadora de una obra de arte enfrentada con el problema de la identidad humana frente al caos de la vida cotidiana. Se trata de lograr una ordenación y una claridad, por medio de imágenes a través del libro, pues —como dicen los expositores de la psicología profunda— “las imágenes no sólo expresan el orden sino que lo producen”. Y aquí llega eso de los símbolos mandalas.

Son los mandalas dibujos con elementos significativos en disposición simétrica: cuadrados, circulares: mandala quiere decir eso, círculo mágico. Veanse reproducciones en negro y en color en el libro sobre Jung de la doctora Jolande Jacobi, España-Espasa-Calpe, 1963. Alguno, muy perfecto, se remonta a las visiones del místico Jacobo Boehme, ya citado a propósito de “Paradiso” por Angel Valente en el artículo de la Revista “Insula”, a que aludimos al comienzo de este trabajo.

A través de los capítulos esenciales de “Paradiso” contemplamos al protagonista en encrucijadas —campamento, hospital, plazas— teatro de escenas trascendentales para su vida. A veces organiza elementos, dentro de su cuarto de estudio —pags. 378 y 379. Cení ha visto enloquecer a Foción y llevarse lo— “vío que un grupo de hombres en una máquina se llevaba a Foción”, pag. 376—, y ensa-

ya la poesía donde las palabras logran un "espacio gnóstico", o bien sale de casa y compra dos estatuillas de bronce que ve en un escaparate: al llegar a casa comprueba que la copa de plata que hay entre un gamo chino de madera y el ventilador, quedará mejor entre las dos estatuillas; y lo hace. Construimos mandalas de equilibrio del espíritu con frecuencia, inadvertidamente. ¿Y qué serían el templo de Salomón, la Fortaleza roja de los mongoles en Delhi, o El Escorial de Felipe II? En la Fortaleza de Delhi se lee: "Si existe un Paraíso en la tierra es este".

Otros procedimientos existen para el gobierno de la voluntad consciente: yoga budista, búsqueda alquimista del oro del espíritu preso en las sombras, los "Ejercicios espirituales" de San Ignacio; son datos de la autora antes citada.

¿Y por qué no un libro entero como "Paradiso", de José Lezama Lima? Podría así confirmarse nuestra hipótesis lectora. El fruto logrado sería el libro en el conjunto de su desarrollo, como experiencia de conocimiento interior. Al final, lo que Licario deja escrito a Cemí —página 489—, y la visión somnolente de un purgatorio y de un fuego hacia el embrión celeste, nos dice menos que la acción de agitar, luego en la Cafetería, la cucharilla en el vaso del café con leche y corporeizar, "impulsado por el tintineo", a Licario que le habla del "ritmo hesicástico" o del equilibrio anímico —comparese con pág. 447—, tras superar el "estilo sistalico, o de las pasiones tumultuosas".

¿Quiere decir que superada la dialéctica adolescente, inevitable, Fronesis-Foción, puede reintegrarse a la vida cotidiana del café con leche, con clarividencia y espíritu

creador, incluso racionalizar el instinto y casarse? Quien no lo crea puede volver a leer "Paradiso" y formular otra hipótesis cualquiera. El libro es difícil.

HAROLDO DE CAMPOS

EL POETA DE LA LINGÜÍSTICA

La carrera de Roman Jakobson, eminente lingüista y crítico, es ejemplar, y hasta única en muchos respectos; conjuga un pensamiento científico riguroso con la más despierta y abierta sensibilidad hacia el arte, incluso en sus manifestaciones polémicas y de vanguardia.

Jakobson nació en Moscú, en 1896. Desde sus años de formación lo caracteriza la inquietud ante lo nuevo y la falta de sumisión a las normas académicas.

Entre las influencias teóricas que recibió están la de Saussure y la de la fenomenología de Husserl. Pero aparte de esto, lo que parece decisivo en la formación de Jakobson fue su contacto nunca interrumpido con artistas y poetas, sobre todo con los entregados a la renovación de sus recursos. Una vez que lo interrogué acerca de su extraordinario acoplamiento con la experimentación en el arte, cuando que lo normal es encontrar a los lingüistas encerrados en su campo de especialización o entregados a concepciones artísticas bastante tradicionales, me res-

pondió: —Verá usted, desde mi juventud estuve estrechamente ligado a los artistas. Jlyébnikov, Mayakovski, Mal-yévich fueron amigos personales míos. Los artistas, poetas y pintores fueron primero; después les savants...

De hecho, proclama Jakobson que el principal impulso que lo condujo a adoptar una visión nueva en materia de lingüística fue "el turbulento movimiento artístico de principios del siglo XX". Menciona a Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Jlyébnikov, Le Corbusier, recalcando en qué medida sus creaciones contribuyeron a remodelar la tradición y a superar hábitos viejos. "Para la visión estructural de los signos verbales, la experimentación de Picasso y los primeros y atrevidos rudimentos del arte abstracto y no figurativo ofrecían una sugestiva analogía semiótica, al mismo tiempo que las obras sin par de Jlyébnikov, versátil explorador de la creación poética, abrían vastas perspectivas al juego verbal inmanente al lenguaje. Aquella búsqueda del artista en pos de los "infinitesimales del verbo poético", aquel tejemaneje paronomástico con pares opositivos mínimos... propiciaron la "aprehensión intuitiva de una entidad desconocida", la anticipación de las unidades fonémicas últimas, como se llamarían dos décadas más tarde."

En tanto que Baudouin de Courtenay —cuya lingüística influyera sobre Jakobson— atacaba en 1914 el manifiesto de los poetas futuristas rusos y procuraba señalar sus incongruencias desde el punto de vista de la ciencia del lenguaje, Jakobson se pone a estudiar precisamente los escritos teóricos del más atrevido de ellos, Jlyébnikov, un visionario en cuya formación se mezclaban conocimientos sobre lenguas eslavas y orientales, sobre matemáticas y ornitología, con intuiciones místicas, numerológicas, má-

gicas: en una palabra, lo opuesto de un personaje aceptable para el "decoro" universitario y académico. A Jlyebnikov se dirige Jakobson aquel año, pidiéndole su opinión sobre el "simultaneísmo" y sobre las analogías entre la palabra y la nota musical en la poesía experimental, actitud de humildad y grandeza que pudiera servir de escarmiento a más de un crítico actual. Al propio Jlyebnikov dedica Jakobson buena parte de su primer libro, *Poesía rusa (1921)*, y hacia aquel amigo muerto en la miseria en 1922 se vuelve su pensamiento al concluir en 1965 un ensayo sobre la "esencia del lenguaje": "Vielimir Jlyebnikov, el poeta más original de este siglo, que en 1919 escribió, comentando sus propias obras: "Comprendí que la patria de la creación está en el futuro; de allá nos llega el viento enviado por los dioses del verbo."

El nombre de Jakobson está asociado a la escuela crítica renovadora que se haría celebre con el nombre de "formalismo ruso".

"Es precisamente el encuentro de quienes analizan el arte poética y de quienes son sus maestros lo que pone a prueba y enriquece la investigación, y no por azar contaba el Círculo de Moscú entre sus miembros a poetas como Mayakovski, Pasternak, Mandelshtam y Assyéyev. Acaso los debates más acalorados y sugestivos del Círculo fuesen los tocantes a las relaciones entre las propiedades puramente lingüísticas de la poesía y sus caracteres que trascienden los límites de la lengua y participan de la semiología general del arte."

En la tercera década, Jakobson se establece en Checoslovaquia. En Praga figura en seguida entre los promotores de un nuevo Círculo lingüístico. Jakobson es uno de los redactores de las "Tesis de 1929", manifiesto colectivo

presentado en el Congreso de eslavistas celebrado aquel año en Praga. En las "Tesis" aparece por primera vez la noción de estructura en el sentido técnico preciso que adquirió posteriormente.

Comienza con Jakobson en Bohemia —siguiendo el ejemplo del formalismo ruso— una grata colaboración entre lingüistas y poetas, una íntima relación entre ciencia literaria y poesía.

En Praga, en 1933, escribe Jakobson un importante texto teórico sobre el cine, donde propugna el uso creador del sonido en la película (por ejemplo, el empleo de la voz desvinculada de la imitación de la realidad, un diálogo que no corresponda a las imágenes de la pantalla —efecto que encontramos en la cinematografía de los últimos años, como la de Godard). Incluso participa en la preparación de un libreto cinematográfico.

Huyendo de la ocupación nazi de Checoslovaquia, Jakobson reanuda su peregrinar por Europa. Pasa dos años en Escandinavia, y de allí se traslada a los Estados Unidos. Estando en Nueva York conoce a Lévi-Strauss, que incorpora elementos de lingüística jakobsiana a su antropología estructural. Hoy por hoy, como señalaba no hace mucho un articulista estadounidense, Jakobson es uno de los contados sabios que se mueven libremente entre este y oeste, admirado por doquier.

La contribución de Jakobson a la lingüística es demasiado extensa para ser abordada aquí. Tendremos que contentarnos con esbozar las contribuciones del maestro ruso a la estética y la crítica literaria.

Es en el campo del análisis de la poesía donde es más significativa la aportación de Jakobson. Puede decirse que el núcleo de su pensamiento, a este respecto, reside en la

relación dialéctica entre sonido y sentido, reflexión presente ya en su libro de 1921 sobre la poesía rusa nueva y que sin cesar desarrolla en reflexiones teóricas y aplicaciones analíticas. En poesía, afirma Jakobson, "toda similitud de sonido es valorada en términos de similaridad y/o disimilaridad de sentido". Y sin temer el escándalo de los críticos académicos, sostiene, con todas sus letras, que en la poesía reina el juego de palabras, la paronomasia. Su análisis de la función poética del lenguaje, como el dirigido al aspecto sensible, palpable, de mensaje, a su configuración o diagramación, es de los más esclarecedores que se hayan hecho nunca acerca del mecanismo de la poesía, de su esencia misma. Guiado por una prodigiosa imaginación fonológica, pone a prueba sus ideas en la práctica, en una serie de agudísimos análisis de poemas que serán reunidos posteriormente en un libro, *The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry*, donde son analizados un par de poemas de Baudelaire, uno de Dante, otro de Brecht, otro más de Pessoa.

Otro aspecto importante de las teorías jakobsonianas es el relativo a los polos del lenguaje, que son la metáfora y la metonimia respectivamente.

El examen del síndrome de la afasia persuadió a Jakobson de que son posibles dos tipos de consecuencias: o bien se afecta la operación de sustitución, alcanzando la relación de similitud que produce la metáfora, o bien queda afectada la operación de combinación, la capacidad de jerarquización de las unidades lingüísticas, por último la relación de contigüidad que engendra la metonimia. En el discurso normal actúan estas dos orientaciones. Pero artísticamente es posible hacer hincapié en una. En la poesía romántica y simbolista predominaría la metáfora.

En el realismo domina la metonimia, que permite al autor moverse de la acción al segundo plano, de los personajes a las representaciones espaciales y temporales. Jakobson encuentra ejemplos en Tolstoi: en la escena del suicidio de Ana Karenina, el autor llama la atención hacia la bolsa de la heroína; en *Guerra y paz*, las operaciones metonímicas "bozo en el labio superior" y "hombros desnudos" sirven para indicar mujeres que se presentan con tales particularidades. Y Jakobson pasa a considerar otros sistemas semióticos: en la pintura surrealista habría preferencia por el polo metafórico; en el cubismo, con la disolución del objeto en un sistema de nuevas relaciones de contigüidad, la privilegiada es la metonimia. Tampoco hay que olvidar la trasposición de estos instrumentos, debida al gran lingüista ruso, al campo del cine.

Para el, por ejemplo, el cine de Griffith es metonímico y el de Chaplin metafórico. Las películas de tipo documental serían por definición metonímicas. *Rashomon* es un ejemplo de cine con dominante metafórica. *L'année dernière à Marienbad* es una película metafórica del principio al fin, donde acaba por disolverse la diferencia entre metáfora y metonimia. El montaje, en principio, es siempre una operación metonímica sobre el eje de la contigüidad. Más que oposición, hay entre estos conceptos polares una relación de jerarquía, de suerte que ambos están siempre presentes en cualquier obra de arte, si bien distintamente jerarquizados. Jakobson elogia a los hermanos Marx, en cuyas películas ve una especie de espontaneísmo vanguardista, diferente del experimentalismo organizado y teórico, una intensidad de estructura al mismo tiempo original y elemental. (No hay ni qué decir hasta qué punto semejante enfoque se presta para el examen

de las manifestaciones "primitivistas" o "brutalistas" que hoy día nos salen al paso en tantos campos).

Jakobson contribuyó también decisivamente a la reformulación en términos de complementariedad de los conceptos de diacronía y sincronía que Saussure planteó de manera opositiva. La imagen sincrónica de una lengua —afirma— está tan lejos de los cuadros estáticos que en ella se reúnen como la imagen cinematográfica que aparece en la pantalla en un momento dado está lejos de ser cada uno de los cuadros estáticos y aislados que forman la película. Teniendo presente esta relación de complementariedad, Jakobson elabora su hipótesis de una "historia estructural de la literatura", que consiste en poner en perspectiva diacrónica (histórico-evolutiva) sucesivos cuadros sincrónicos. Para obtener los cortes sincrónicos, el estudioso no sólo deberá tener presente la producción literaria de un período dado, sino la tradición que sobrevivió o fue resucitada en dicho período, las selecciones y reinterpretaciones de los clásicos debidas a las nuevas corrientes. El lingüista ruso insiste en que no se pierda el sentido de la historicidad, aun en las formulaciones más revolucionarias. Para él, los "formalistas rusos" eran criticados precisamente en razón del punto de vista historicista con que abordaban el arte (por paradójico que esto parezca); en realidad, los miembros de aquel movimiento —Jakobson fue uno de los más sobresalientes— no tomaban en consideración los llamados "valores eternos", en abstracto, sino que preferían estudiar la lucha constante de las nuevas formas con las viejas.

Entre la realidad del mundo y la idealidad del arte, afirma también Jakobson, es lícito establecer correlaciones, mas no en el sentido de una "armonía idílica" sino

en busca de "tensiones dialécticas". Esto debe servir de advertencia contra las simplificaciones mecanicistas del sociologismo ingenuo.

En su análisis del poema de Brecht, Roman Jakobson menciona un lema del autor alemán: *Ego, poeta Germanus, supra grammaticos sto.* Esta cita permite medir mejor el aparente abismo siempre abierto entre poesía y gramática. *When poets go, grammarians arrive*, decía otro poeta. El eminente lingüista ruso, compañero y amigo de poetas, pintores, dramaturgos y cineastas de tantas partes, el perito en poesía de vanguardia que sigue alimentando la llama joven de sus años de formación, reconcilió lo que parecía irreconciliable. En él podemos saludar al poeta de la lingüística, a quien no es ajena ninguna forma del lenguaje —y la poesía menos que nada. En el mismo estudio sobre Brecht se leen estas consideraciones en las que Jakobson, en tono polémico, sintetiza su credo de lingüista constantemente atento a la creación poética: "Entre los estudiosos de la literatura de los diversos países, lenguas, orientaciones y generaciones, nunca faltan quienes ven en el análisis estructural de la poesía una criminal incursión de la lingüística en una zona prohibida; por otro lado, existen lingüistas de múltiples tendencias que excluyen de antemano el lenguaje poético del círculo de los temas que interesan a su ciencia. A los trogloditas les toca seguir siendo trogloditas."

LUIS RICARDO FURLAN

CARTA A RUBEN DARIO

I

Don Rubén de Amerindia:
desde esta latitud del aire pampa
donde una vez anduvo, enamorado;
a treinta y cuatro grados de la tarde
rasurada de pajaros silvestres,
en longitud de los cincuenta y tantos
de la ganadería,
cerca del trebolar, cerca del trigo,
inmóviles;
conocedor del límite sureño
cateando el borde de los arrabales
—póngale la guitarra a los domingos
de viejos mostradores
y a la luna, lunática y danzante,
la pareja del tango y la milonga—
y la magia del humo

en las gargantas de las chimeneas,
cuando al centro llegaban los pegasos
pobres y atados siempre a los tranvías;
habitante del vaho y la bohemia
de los bares del Bajo, diferentes
a los cafés de cómicos y orates
que amanecen junto a la torre Eiffel
o a las tascas calientes de jerez
donde cruje rajante el cante jondo
o todavía, más mediterráneo,
a la orilla de góndolas y arcadas
o acaso allá, le digo, con sus ángeles
envinados de alcoholes y lujuria,
persiguiendo princesas deshonradas
desde las callejuelas a los reinos;
mirando la ciudad de la argamasa
crecer desde la arena hasta la cal
emparedando el alma,
el sol en el almacigo del tiempo;
desde esa latitud del río oscuro
que navegó su paso,
entre los buenos vientos y amistades
que aquí lo celebraron
—¿a cuántos años luz?—
vengo a decirle.

II

En el mapa, Metapa.
Cerca de la meseta iluminada
y del serpeante cauce solitario
hubo de andar su infancia memoriosa

ágil de canto, prieta de leyenda,
un haz de leña entre las manos cálidas.
Imagino los días de aventura
—la mansedumbre de los animales
y la consejería de los viejos—
mientras abría el corazón al fuego
del idioma labrado, a la ceniza
inicial de los mitos.

Y cuando descubrió su adolescencia
en el desgarramiento de la música
interior de la arteria y en el coro
de una antigua cantata, milenaria,
que ardía en su pasión nicaragüense,
tiene que haber sentido más adentro
de la morena piel del hemisferio,
en la profunda cavidad del cosmos,
cierto deslumbramiento, un estallido
de terror en el latigo de luz,
una manera nueva de adiestrarse
en esa geografía de la sangre,
un método capaz de designarlo
sin otra identidad.

Porque sobre el acento de los potros
y del arisco parche de la piedra,
otras estampas iban sucediendo,
láminas policromas
en el cinema azul de la conquista,
aldeas y paisajes verticales,
orientales presencias,
el musgo de los cisnes,
la silueta de un mirlo
y toda la belleza consumada.

III

¿No iba, acaso, dialogando
en las tardes melancólicas,
al filo del crepúsculo las empedradas
calles,
monocorde el vaivén de los cocheros
en el extremo opuesto de la rienda,
marcial el trote de la caballada?
Mirando sucumbir la incertidumbre
en el pozo grotesco de la noche,
acaso celebrando otro suicidio
comenzado en el opio de los días
y en los viejos espectros de la sombra,
paralelo a la raya del agua pegajosa
que era el telón de los enamorados
y de los tarjetones del turista;
dialogando, le digo,
con el mundo real de la poesía,
con Verlaine
oh clara transparencia del vocablo
pentagramado, casi musical,
encuñado en la hondura de la vida,
viviendo entre los gritos y los ecos,
humilde y franciscano
con la canción apenas sorprendida
entre los verdes alamos del mundo,
allí donde el secreto
rescata lo perdido y lo olvidado.
Y Mallarmé seguía con ustedes,
trilogía de luz inacabable,
esencia equilibrada, buscadora

de los contactos últimos,
itinerario de la gracia
cavando las celosas humedades,
resquebrajando planos,
amontonando voces derruidas,
descerrojando viles cautiverios,
la imagen liberando con denuedo.
Y otra vez, constructores,
trazar otras ciudades de la musica,
poner otras raíces y otros pajaros,
poner otro habitante,
un ser inaugurado de la nada
y, no obstante, de todo circuido.
Dialogando, le digo,
dialogando.

IV

No quiero que se olvide de nosotros,
continental Darío americano,
de su encuentro primero,
en insolitas calles hormigueantes,
con la serenidad del hombre libre
que enarbolaba su bandera
y no temía el filo de la gloria
ni buscaba quebrarse en los azúcares;
con el fulgor ardiente y vigoroso
de la patria encendida en los fogones
impacientes de esperas,
mascando el silabario de la hogaza,
menos dulce y más agria que la muerte.
Porque entre transacciones y autobuses

y la ojeriza de los metros,
estaba el pulso justo de la lucha,
la bala de la idea fusilante,
el testimonio.

Si alguna clave tuvo su amerindia,
claro que fue martiana;
martiana hasta la médula y el rito,
el sístole y el diastole martianos.
Me gustaría, ahora, recitarle
algún poema suyo al centinela.

V

Digo que sí, que todavía vive,
como un idioma nuestro interminable,
entre las ceremonias.

Más cerca
y alegórico
y azul imaginero, siempre.
La pulpa, siempre.
La piedra, siempre.
Siempre,
don Rubén de Amerindia.

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE

IDEAS SOBRE EL HUMANISMO CRISTIANO

Ante todo, conviene observar que el cristianismo no es, estrictamente hablando, un humanismo, sino un sobre-humanismo, ya que el Dios bíblico no irrumpe en la historia por una exigencia humana, sino de un modo totalmente gratuito. El Dios bíblico irrumpe en la realidad evolutiva bajo la forma total y absoluta de la gracia, de lo gratuito. En otras palabras, el cristianismo es una religión, una revelación divina que supera las exigencias y los límites de la razón humana. No obstante, el cristianismo es un mensaje dirigido al hombre, es una doctrina, una peculiar interpretación del hombre y de su quehacer, de su origen y destino. El cristianismo es una llamada de Dios, una insinuación a la que el hombre responde libremente con el acto de fe.

Esta breve exposición se dividirá en cuatro partes:

1. Fenomenología del ente humano.
2. Concepto de humanismo.
3. El cristiano y la marcha de la historia.
4. El cristianismo, un humanismo integral.

I.—Fenomenología del ente humano

El fenómeno humano se nos presenta como una tensión entre cuerpo y algo que no es cuerpo, entre materia e ideas, entre sensaciones y pensamientos. Con esto no decimos todavía que el hombre tenga un alma espiritual, sino que el pensamiento, la idea, no es igual a la materia verificable. El hombre, pues, se mueve en una doble dimensión: la corporal y la psíquica. En virtud de la primera, el hombre es un cuerpo viviente, un ser de necesidades, un ser en el mundo y para el mundo. El hombre, en cuanto a este elemento material, bien puede ser un producto de la naturaleza, a la que debe sentirse ligado. El mundo no es un obstáculo, sino una dimensión esencial del hombre. Por esto, son contrarias al fenómeno humano, en cuanto a su constitutivo material, todas aquellas filosofías que desprecian el cuerpo y que pretenden alejar al hombre de su ineludible compromiso con el mundo. En este sentido, filosofar no es aprender a morir —como pensaba Platón—, sino aprender a vivir, dejarse y quererse vivir. La dimensión corporal del hombre nos obliga, pues, a decir un sí a la vida y a sus valores. Esta rotunda aceptación de la vida nos invita a hacer nuestros aquellos versos de Nietzsche:

“¡Oh viento mistral, cazador de nubes,
que matas las penas y barres el cielo,

viento rugiente, cómo te amo!
¿No somos ambos primicias
de un mismo seno, eternamente
predestinados a una misma suerte?
Arranquemos, para gloria nuestra,
una flor de cada planta
y además dos hojas para una corona.
Bailemos como trovadores . . . entre Dios y el mundo".

Pero el fenómeno humano contiene una segunda dimensión, la dimensión de lo "otro" que el cuerpo, de lo otro que nos hace sentir y pensar, sentir que sentimos, pensar que pensamos, sufrir y reír, amar y odiar, temer y esperar. Y todo esto realizado y vivido de una manera refleja. El animal vive en la primera potencia: conoce, apetece, siente, etc. El hombre vive en segunda potencia: conoce que conoce, conoce que apetece, conoce que siente, etc. El hombre tiene, pues, una segunda dimensión (la conciencia), que le diferencia de todos los demás animales. Esta segunda dimensión —que, en sentido amplio, podemos llamar espiritual— tiene manifestaciones morales, intelectuales, estéticas, etc.

En nuestra opinión, la dimensión religiosa —la más debatida y puesta en tela de juicio— es tan esencial y constitutiva como la intelectual o la apetitiva. Nuestra tesis es que el hombre, como persona, se muestra como un ser religioso; por tanto, toda doctrina que niega la religiosidad, niega una dimensión natural del hombre y se incapacita radicalmente para enseñar un humanismo integral.

Xavier Zubiri, en su profundo estudio sobre la religión, establece un cierto paralelismo entre el problema de

la existencia del mundo y el problema de la existencia de Dios. Hoy, superada la filosofía idealista, se ve claro que el ser del sujeto consiste formalmente, en una de sus estructuras, en estar "abierto" a las cosas. "Entonces —como dice Zubiri— no es que el sujeto exista y, además, haya cosas, sino que ser sujeto "consiste" en estar abierto a las cosas. La exterioridad del mundo no es un simple factum, sino la estructura ontológica formal del sujeto humano. En su virtud, podría haber cosas sin hombre, pero no hombres sin cosas . . . La existencia de un mundo exterior no es algo que le viene al hombre desde fuera; al revés: le viene desde sí mismo".

Zubiri defiende que el problema de la existencia de Dios debe resolverse de un modo análogo al problema del mundo. La deidad, según esto, no es algo sobreañadido y demostrado por el hombre, sino algo que de alguna manera le constituye. Así como el hombre es un ser en el mundo, del mismo modo el hombre es un ser en la deidad. A Dios no hay que buscarle como algo que podría existir, además del hombre, sino como algo cuya existencia es exigida por la existencia del hombre. El hombre es un existir cuyo ser consiste en tener que ser para ser. El hombre tiene el ser en y a través del hacerse, como ineludible quehacer. El tener que hacerse significa que no se es, es decir, significa potencialidad, indigencia, carencia, imperfección, características todas que señalan la radical contingencia del hombre y, en consecuencia, su constitutiva religación al Ser que es sin tener que ser. Tener algo no es ser algo. Tener el ser no es ser el ser, sino recibir el ser, como tener belleza o verdad no es ser la belleza y la verdad. Para el hombre, existir es trascender, es decir, moverse desde un punto inicial, en virtud de un impulso

originario, hasta un término Absoluto que le atrae y le reclama.

La existencia humana no solamente está arrojada entre las cosas, sino religada por su raíz, es decir, atada y unida a la raíz de donde procede su ser. "La religación —dice Zubiri— es una dimensión formalmente constitutiva de la existencia. Por tanto, la religación o religión no es algo que simplemente se tiene o no se tiene. El hombre no tiene religión, sino que, *velis nolis* consiste en religación o religión".

"La deidad —escribe Zubiri— se nos muestra como simple correlato de la religación; en la religación estamos fundados, y la deidad es lo fundante en cuanto tal. Inclusive el intento de negar toda realidad a lo fundante (ateísmo) es metafísicamente imposible sin el ámbito de la deidad; el ateísmo es una posición negativa ante la deidad".

La dimensión religiosa del hombre ha sido reconocida por toda la historia de la filosofía y de las religiones, ya que el ateísmo humanista (ateísmo en nombre del hombre y de su progreso) es un fenómeno reciente, que arranca del siglo pasado, con autores como Feuerbach, Marx, Nietzsche. Muchos creen que hoy, después de las críticas de la religión, realizadas por Marx y otros, es anacrónico hablar de Dios. A lo cual puede objetarse que la crítica marxista de la religión es uno de los puntos más débiles del marxismo. Parece que Marx no analizó con profundidad el fenómeno religioso, sino que se fijó sólo en la religiosidad de su época. Como es sabido, la religión, según Marx, es una estructura alienante, una ficción que aleja al hombre de su verdadero mundo y de su verdadero ser. El siguiente texto de Lenin, tomado de "Vida Nueva", número 28, 16 de Diciembre de 1909, refleja el pensa-

miento marxista: "... La religión predica la humildad y la resignación en este mundo a aquellos que pasan toda su vida en el trabajo y en la miseria, consolándolos con la esperanza de una recompensa celestial. Por el contrario, a los que viven del trabajo ajeno, la religión les enseña la beneficencia en este mundo, ofreciendo así una fácil justificación a su existencia de explotadores y vendiéndoles baratos los billetes de entrada en la bienaventuranza celestial. La religión es el opio del pueblo. La religión es una especie de aguardiente espiritual, en el que los esclavos del capital ahogan su personalidad humana y sus reivindicaciones de una vida digna de hombres. . . "

Creemos que este texto de Lenin confunde las pueras formas de la práctica religiosa con la religión en cuanto tal, con la religión como fe que enriquece, como amor que obra, como esperanza en un futuro más perfecto. Justo es reconocer que algunos intelectuales marxistas se están dando cuenta de esta debilidad del pensamiento marxista. Vamos a citar algunos ejemplos, tomados de la obra "El cristianismo no es un humanismo", de J. González Ruíz.

El novelista y director cinematográfico Pier Paolo Pasolini, decididamente marxista, dice: "Hay dos cosas ciertas: 1º Una filosofía atea no excluye el respeto a la religión. 2º Una filosofía atea no es la sola filosofía posible del marxismo".

Salvatore di Marco, marxista italiano, escribe: "Debo confesar que la teoría de la alienación religiosa, tal como se desprende de la filosofía clásica del marxismo, me suscita muchas perplejidades, ya que se ha mostrado válida solamente en determinadas condiciones históricas. ¿Es siempre verdad que la necesidad de la religión nace en el

hombre como un inconsciente proyectar en lo trascendente las imposibles necesidades terrenas? ¿Es esto solo lo que entendemos los marxistas cuando decimos que la idea de Dios es una representación humana? La experiencia de cierto catolicismo italiano avanzado nos dice que no siempre es así, que frecuentemente el creyente encuentra en la fe razones ideales de hondo compromiso histórico, con las que logra expresar contenidos progresistas en forma religiosa”.

Del mismo modo, el marxista español Manuel Azcárate escribe, refiriéndose al slogan “la religión es el opio del pueblo”: “Sentado esto, se abre ante los marxistas otra pregunta, ¿la religión es sólo opio? Pensamos que no. Es necesario profundizar más de lo que se ha hecho hasta aquí, en esta idea que presenta la religión como protesta contra el desamparo del hombre”.

El marxista francés R. Garaudy, en un debate que tuvo lugar en el año 1964, dijo: “Para un marxista, la religión no es nunca el motor de la historia, pero no siempre es un freno”.

De estos textos y otros muchos, Gonzalez Ruiz concluye: “ . Sólo nos interesa destacar el hecho claro y contundente de que auténticos representantes del humanismo marxista afirman rotundamente:

- a) que la religión no es necesariamente opio del pueblo;
- b) que la religión puede ser, de hecho ha sido y sigue siendo impulso y estímulo de promoción humana;
- c) que un ateísmo militante entendido como lucha a priori y despiadada contra toda forma de reli-

gión no viene exigido, ni mucho menos, por el dinamismo de la praxis socialista".

La fenomenología del ente humano nos lleva, pues, a la siguiente conclusión: el hombre tiene una doble dimensión esencial: la material y la psíquica, en la cual se descubre, como un elemento natural y constitutivo de la esencia humana, la religión.

II.—Concepto de humanismo

En este punto nos limitaremos a exponer brevemente las consecuencias del análisis fenomenológico del apartado anterior.

Es casi imposible definir el humanismo. No obstante, creemos que cualquier definición que pretenda ser adecuada debe respetar todas las dimensiones fundamentales del hombre. El auténtico humanismo debe proveer al cuerpo y al espíritu del hombre, a la carne que es su cuerpo y al espíritu que es la infinita riqueza de su mundo interior. Debe preocuparse del cuerpo del hombre, en cuanto éste es un ser de algún modo espiritual. Con estos prenotandos, expondremos algunas concepciones del humanismo, criticando aquellas que nos parecen incompletas.

Nos resistimos con todas nuestras fuerzas a admitir la concepción idealista del hombre. Según Hegel, el hombre es un momento del Espíritu. El hombre, como todas las cosas, queda absorbido en el Espíritu. El hombre, que aparentemente queda elevado, pierde su individualidad y autonomía. Por ello, hacemos nuestras las críticas de los filósofos posthegelianos, en su intento de encontrar al hombre concreto, al hombre de carne y hueso.

No nos plenifica el humanismo marxista, que, a nuestro juicio, no reúne las condiciones de un humanismo integral. Consideramos que el hombre trasciende la materia, pensamos que la historia es un complejo que no se explica únicamente por la dialéctica de las clases, creemos que la interpretación económica de la historia es insuficiente, juzgamos que un humanismo integral debe tener presente la religión, como un ingrediente esencial del hombre. Con esto no negamos los aspectos positivos que presenta el marxismo en el campo socio-económico.

Las ideas son para los hombres y no los hombres para las ideas. Por esto, nos es difícil aceptar un humanismo que, según expresión de uno de sus más insignes representantes, afirma: "No me importa que perezcan las tres cuartas partes de la humanidad, si la otra cuarta parte restante se hace comunista" (Lenin).

No aceptamos ninguna forma de humanismo estatolátra, que no respeta el recinto sagrado de la libertad individual y utiliza a la persona como un objeto, como una cosa al servicio de la máquina del Estado.

No aceptamos las formas de humanismo derivadas de la sociedad unidimensional, sea ésta capitalista o marxista. El verdadero humanismo debe buscar el mayor bienestar material posible, pero sabiendo siempre que lo que importa es el desarrollo integral del hombre, el desarrollo de todas las potencialidades y virtualidades espirituales del hombre. Creemos que el sistema capitalista, en tanto en cuanto degenera en una explotación del hombre y en una avaricia incontenible de dinero, es una forma de alienar al hombre.

Creemos que el verdadero humanismo es el que atien-

de a la solución y explicación de todos los problemas que plantea el hombre integral. En este sentido, es humanismo todo aquello que perfecciona al hombre en cualquiera de sus dimensiones. Nos atreveríamos a decir que una de las doctrinas que salva todas las dimensiones del hombre es el cristianismo, el cristianismo como mensaje, como interpretación del hombre; no ciertas formas históricas del cristianismo, que dejan mucho que desear.

III.—El hombre cristiano, responsable del progreso histórico

El marxismo, con mucha razón, ha insistido en que la marcha ascendente de la historia depende del trabajo creador del hombre. En este contexto cobran sentido las acusaciones del marxismo contra la religión, la cual sería el opio del pueblo, pues impulsa al creyente a evadirse de la tarea de desalienación humana, ofreciendo una recompensa ilusoria en el cielo. Piensa el marxismo que Dios y la religión se presentan como rivales de la autonomía creadora del hombre y, por consiguiente, como freno a la auténtica promoción humana.

Es justo reconocer que los creyentes cristianos han dado ocasión para estos ataques. El Concilio Vaticano II lo ha reconocido varias veces. Pero cuando se estudian las ideas, es preciso prescindir de las personas que las practican. En este punto no entramos. Lo que nos interesa aquí es conocer si la doctrina cristiana constituye una invitación a huir del compromiso con la historia o, por el contrario, exige un esfuerzo constante de eficacia objetiva. La respuesta es que las fuentes del cristianismo, la patristica, muestran la necesidad y la obligación del cristiano

en la realización de la ciudad terrena, la cual no es profana, sino santificada porque Dios la ha habitado. De la obra de Gonzalez Ruiz, extractamos uno de los muchos ejemplos que ponen de manifiesto la necesidad de que el cristiano esté comprometido con la marcha de la historia.

Un hecho fundamental en toda la historia bíblica es la liberación de los israelitas del yugo de la esclavitud egipcia. Ahora bien, ¿de qué esclavitud se trata? Simplemente de lo que nosotros llamaríamos con una expresión moderna "alienación laboral". Leamos el texto del Exodo, donde se nos describe esta gran alienación de la que Dios quiere librar a su pueblo: "Faraón dijo a sus gentes: he aquí que el pueblo de los hijos de Israel, por su número y potencia constituye un peligro para nosotros. Procedamos cautamente con el para que no siga multiplicandose, de lo contrario en caso de guerra engrosaría las filas de nuestros enemigos... Entonces les impusieron capataces con la misión de hacerles la vida dura mediante trabajos que los oprimieran... Los egipcios sometían a los hijos de Israel al trabajo y les hacían la vida insoportable, con labores rudas, preparacion de arcilla, fabricacion de ladrillos, trabajos diversos en el campo; trabajos a los que les obligaban con dureza" (Ex. 1,9-14).

Tenemos aquí una exacta descripción de la alienación laboral. Un grupo de privilegiados se convierte en el dueño de la economía de una determinada área y utiliza a una masa popular como instrumento de trabajo. A esta masa se le impone un trabajo duro y agotador que le esclaviza y le impide desarrollar su personalidad. Israel era un peligro para la seguridad burguesa del trust capitalista que explotaba las inmensas riquezas de las orillas del Nilo. Y bien, ¿qué piensa la Biblia de esta explotación a la que

el pueblo israelita estaba sometido? ¿Qué hizo Dios ante esta situación angustiosa? ¿Mando que sus sacerdotes y profetas predicaran una ascética de resignación y pasividad, proponiéndoles como meta final la felicidad celeste en el otro mundo? No. Dios llamó a Moisés para libertar al pueblo israelita. Dios dijo a Moisés: "He oído el gemitivo de los hijos de Israel, a quienes los egipcios tienen en servidumbre y me he acordado de mi alianza. Di, pues, a los hijos de Israel: Yo soy Yahveh, os libtaré del yugo que los egipcios os tienen impuesto. Os libraré de su servidumbre y os rescataré, golpeándolos fuerte y castigando los duramente"... Esta es la respuesta del cristianismo al hecho de la alienación laboral. Los que someten al hombre a dicha alienación se hacen acreedores al castigo de Dios.

El Nuevo Testamento, especialmente San Pablo, recuerda a los cristianos que no deben descuidar su trabajo y esfuerzo, durmiéndose en la esperanza de una vida celeste. Dice San Pablo: "Queremos exhortaros a que proseguís todavía más y que os afaneis con todo empeño, ocupándose cada uno en vuestros quehaceres y trabajando con vuestras propias manos, conforme os lo tenemos recomendado. Así llevareis una vida honrada a los ojos de los de fuera y no tendreis necesidad de nadie".

Estos y otros muchos textos ponen de manifiesto que el cristiano debe comprometerse con el mundo, para mejorarlo y perfeccionarlo.

IV.—El Cristianismo, un humanismo integral

Si el hombre se nos muestra como un ser bidimensional, el verdadero humanismo, el humanismo integral, debe

explicar y planificar ambas dimensiones. Esto es lo que el cristianismo defiende. Ha sido el P. Teilhard, uno de los cristianos contemporáneos que mejor han comprendido estas ideas. R. Garaudy, en su obra "Perspectivas del hombre, al tratar sobre Teilhard, escribe: "Lo que permanece constante en su obra es la exaltación del progreso humano, del trabajo, de la investigación científica, del amor al porvenir". Frente al "soma=sema" (el cuerpo es la cárcel del alma) de los griegos, el cristianismo proclama que el cuerpo del hombre es templo de la divinidad. El cristianismo concibe al hombre como una unidad de cuerpo y alma. Y es esa unidad la que hay que salvar. ¿Qué otra cosa significa el dogma cristiano de la resurrección de los cuerpos? La plenitud humana, según el cristianismo, se alcanza en la resurrección. Pero esta metahistoria, a la que se dirige el cristiano, no le dispensa de seguir llevando a cabo la obra comenzada por Dios en la creación.

JULIAN PITT-RIVERS

EL INDIO Y SU IDENTIDAD

El problema de la identidad del indio

Los habitantes nativos de América fueron llamados indios gracias a uno de los errores más espectaculares de la historia: cuando Colón descubrió el Nuevo Mundo pensó que había llegado a la India. La verdad acerca de la existencia de América no tardó en hacerse presente, pero la confusión sobre la identidad de sus habitantes se ha mantenido desde entonces.

¿Quiénes son los indios de Latinoamérica? Ciertamente no se parecen a la imagen romántica del indio de la literatura norteamericana: *Hawatha* y *El Último de los Mohicanos*, pero aunque resulta curioso, las imágenes románticas del indio de Norteamérica tienden a encontrar su lugar en monumentos edificados para honrar al "indio" en Latinoamérica; hay una razón para ello, el "buen salvaje" se encuentra mejor ubicado en un pedestal que en

el mercado en donde su nobleza de sentimientos es puesta de inmediato en tela de juicio, y a medida que la figura del pedestal se asemeja menos a la realidad cotidiana, mas convincente es su mensaje. El tributo a los heroicos antepasados no tiene que entremezclarse con el tratamiento dado a sus descendientes. La búsqueda del origen de las naciones iniciada hace siglo y medio se ha realizado a nivel estatuario a donde la voz del indio de carne y hueso no llega.

Los problemas sociales creados por la presencia de un elemento étnico considerado inferior son difíciles en todos los niveles. En todos los países en los que hay indios, existen agencias del gobierno para hacer frente a los problemas: Institutos indigenistas, Departamento de Asuntos Indígenas dependientes de algún Ministerio, etc... En Venezuela y Colombia la responsabilidad de los indígenas está en gran escala a cargo de la Iglesia, o más concretamente de las Ordenes Religiosas a cuyas misiones se les ha otorgado un alto grado de autonomía en los territorios a ellas encomendados, se trata de regiones en las cuales los no indios tienen muy poco interés, y es allí en donde la política indiana se acerca a la de las Reservas Indígenas Norteamericanas.

Toda la Legislación Indiana en Latinoamérica ha sido dictada para proteger a los indios de los abusos, de la esclavitud, del despojo de tierras, de la negación de lo que hoy día llamamos derechos humanos, sea porque poseyendo alma eran o podían llegar a ser cristianos, sea porque se les consideraba miembros de la nación. Incluso cuando las leyes traían como resultado la servidumbre del indio a la tierra y su servicio al poseedor de la misma; esta intención no fue manifestada, se trataba de una con-

tingencia que dejaba limpia la buena intención de sus autores. Pero toda legislación relacionada con los indios enfrenta un dilema que nace de su identidad: ¿Deben los indios ser tratados como ciudadanos completos, con todos sus derechos y obligaciones, con las oportunidades y negocios inherentes a este status, o debe reducirseles esta libertad en aras de sus "propios intereses" y ser tratados como pupilos del Gobierno, de la Iglesia, de la Corona o de su delegado el encomendero?

Reconocer un status legal para el indio resulta repulsivo en nuestros días a todos los países latinoamericanos, puesto que supone la consagración de una barrera étnica que separa la población y tiende a perpetuarse una vez consagrada. Por otra parte, no reconocer al indio un status especial es dejarlo a merced de aquellos cuyos mayores recursos de cultura y poder les pone en condiciones de aprovecharse de los que carecen de medios, técnicas o simplemente confianza en sí mismos para defender sus intereses en un mundo dominado por los no-indios. Ser proclamado igual cuando realmente no existe la igualdad, no es sino una demostración de la desigualdad que pasa fácilmente de lo conceptual a lo práctico. Esto es tan verdadero en las relaciones raciales como en las pistas de carreras, lo que significa que la inspiración ideológica de los legisladores ha generado con frecuencia resultados contrarios a sus intenciones. Todo el vasto cuerpo de legislación indiana, desde las Leyes de Burgos en adelante ha tenido poco éxito en llevar a la práctica los propósitos establecidos, casi siempre el problema social los ha evadido.

No puedo distinguir tres niveles en los que la definición de indio tiene importancia: ideología nacional, ley y relaciones sociales. Por supuesto que no podremos dar

definiciones precisas, éstas variarían de caso a caso y de país a país. Examinemos en primer lugar la realidad social del indio.

En los lugares en donde los indios no han sido significativamente afectados por la cultura de los conquistadores, continúan su tradicional forma de vida como cazadores, recolectores y cultivadores de terrenos no permanentes en las selvas inexploradas; los problemas se encuentran limitados en magnitud y extensión. Geográficamente permanecen al margen de la sociedad civilizada. Una política de reservas es factible en estos casos, todo lo que se necesita es conseguir de ellos que no penetren en territorios civilizados; ojos que no ven corazón que no siente. Pero mucho mayor es el número de los que viven en la sierra y fueron bautizados cristianamente hace cuatrocientos años y que se encuentran dentro del marco de la economía nacional. Su relación con los Hispanos (así les llamaré a los no-indios) son frecuentes y estructuradas, pero tienen distintivos culturales, incluyendo la lengua, que les relega a una identidad separada y les impone un status social inferior. Ellos no son los herederos de la selva, sino de las grandes civilizaciones conquistadas: los Aztecas, los Mayas y los Incas; son los que plantean el problema de la identidad. Constituyen aproximadamente la sexta parte de la población de México, casi la mitad de la del Ecuador y Perú, mas de la mitad de Guatemala y Bolivia.

Comunmente se considera que los indios pertenecen a otra raza, pero el concepto popular de raza se diferencia mucho del significado estrictamente biológico de esta palabra. La creencia general enseña que los indios son diferentes por naturaleza y que esta diferencia es innata y

heredada; pero lo que en realidad hace que la gente perciba esta diferencia es un asunto complejo y variable en el que los factores sociales y culturales son mas significativos que los rasgos físicos y la ascendencia, pese a la importancia de estos últimos. El indio es una clase diferente de persona; su apariencia es distinta y se comporta de manera especial; esto es lo que resulta evidente para el hombre de la calle. Opiniones relacionadas con su alma, sus genes, su situación jurídica, son asuntos que competen a los especialistas. Se reconoce al indio por el hecho de que habla una lengua indoamericana como lengua madre (aunque muchos de ellos hablan también español). Este criterio ha sido usado en México, en los censos, para determinar la población indígena. Pero para el hombre de la calle hay criterios adicionales: viste o vestía en una forma específicamente india ropa folklórica que varía en detalles más bien de comunidad a comunidad que de persona a persona. Tiene costumbres diferentes a las de la población española, y sus facciones son mas bien indias que europeas: su piel es morena, sus cabellos negros y largos, rara vez necesita rasurarse.

A este estereotipo se unen algunas creencias relacionadas con su carácter y su moral: Es torpe y hosco, ignorante y supersticioso, aunque católico en nombre, es realmente pagano; humilde y tímido pero traicionero. Es capaz de mantenerse con un puñado de maíz (de la misma manera que se cree que los orientales pueden mantenerse con un puñado de arroz). Es muy adicto a la brujería y al alcohol (en los Andes peruanos se atribuye a la coca su torpeza y su capacidad para mantenerse sin alimentos). Su proceso mental es inescrutable para la mente hispánica.

En realidad la mayor parte de los indios son muy pobres, demuestran temor frente al advenedizo hispanico al que lo consideran poderoso. Cuando se dirigen hacia ellos el tono de sus voces muestra sumisión, aunque no les falte deseos de ejercitar venganzas si hay posibilidad de éxito. Permanecen marginados de la cultura española y del catolicismo ortodoxo, y sus vidas decurren hondamente ligadas a sus comunidades e indiferentes a lo que sucede fuera de ellas.

Es fácil y cómodo crear un estereotipo de esta clase atribuyendo las características a su naturaleza, y no a la conducta asumida por otros frente a él, para de esta manera justificar este tratamiento, llegando a la conclusión de que no es posible comportarse de otra manera con ellos. Este punto de vista no es exclusivo en la relación hispanicos-indios, con frecuencia los gobernantes extranjeros justifican sus actitudes hacia los súbditos acudiendo a su "naturaleza". Cabe también anotar que este estereotipo se encuentra sujeto a duro criticismo que proviene especialmente de los intelectuales urbanos cuyo trato directo con los indios es muy limitado.

El problema de la identidad

Comparando las distintas regiones de Latinoamérica, podremos observar que la identidad del indio es flexible, los criterios varían de lugar a lugar. Hay gentes a las que se considera indios porque hablan una lengua vernacular en casa, y otras a las que no se las considera indios porque hablan español. I.e. que pretende ser "vestido indio" es una herencia española del siglo XVI. Hay indios que son mas ricos que sus vecinos hispanicos. Los indios

pueden ser artesanos o comerciantes, poseer mulas y carros, viajar en avión, vivir en ciudades, trabajar en fábricas, e inclusive, en casos excepcionales, ser dueños de ellas o llegar a ser profesionales. Los ladinos (hispanicos) de Quetzaltenango, la segunda ciudad de Guatemala, se quejan de que los indios están en proceso de acaparar todo el comercio de la ciudad desplazándoles a ellos. La mayor parte de la población hispanica tiene alguna ascendencia indígena, aunque sus rasgos físicos sean marcadamente europeos, por otra parte en los mercados indios pueden verse bigotes, ojos azules y a veces pelo rubio, lo cual es perfectamente explicable luego de siglos de mestizaje. Es un hecho que para ser indio es necesario haber crecido en una comunidad indígena, porque solamente de esta manera se puede adquirir el criterio más realista para la identidad indígena. Es también posible abandonar la identidad indígena una vez que la persona ha adquirido suficiente "conocimiento" de los hispanicos y "pasarse".

Resultado de todo esto es la gran cantidad de individuos cuya condición étnica es incierta. Se dice con frecuencia de una persona que en México o Guatemala pasa por mestizo o ladino que "realmente es un indio", se oye también que fulano de tal es mestizo, pero que sus padres fueron indios, o que zutano era indio pero que ya se ha civilizado (estas afirmaciones sin embargo no hacen desaparecer la creencia de que los indios son una "raza"). En Ecuador, Perú y Bolivia existe una categoría social reconocida, definida por el vestido y otros símbolos: los cholos, que son "indios civilizados" lo que quiere decir que ellos han abandonado su identidad indígena sin haber logrado ser aceptados como hispanos. Aunque en México y Guatemala no existe esta clase de categoría reconocida,

se escucha con frecuencia expresiones como "indio disfrazado", "indio civilizado".

Hay una gran variación en el grado en que las comunidades indígenas integran su cultura con la española. Algunas, aunque bilingües, se "pasan" al mundo de los hispanos sin dificultad, y luego se "regresan" cuando retornan a casa. Para otros el abismo cultural es tan grande que sólo personas excepcionales pueden superarlo. El cambio de identidad no depende tan sólo de un grado de asimilación cultural. Hay indios (y comunidades indígenas) que logran apreciable capacidad en cultura hispanica y deciden no cambiar; otros cambian en cuanto logran un minimum de competencia. Mas de un lingüista ha oído "aquí no hay indios", o "nadie habla aquí el idioma indio", para encontrarse pronto con un anciano respetable que no puede expresarse en español.

La calificación de indio o no indio depende de la posición social de la persona que califica. Para un miembro de la vieja aristocracia, es indio todo el que no es aristócrata; todos los que se encuentran en posiciones intermedias son considerados indios. Al revés, los indios de los Andes peruanos piensan en forma igualmente simplificada: para ellos, todos los no-indios son "misti" ubicando en esta categoría a los cholos, mestizos y blancos. Estos puntos de vista egocéntricos respecto a la división racial son generalizados y concuerdan con una tendencia común a toda sociedad estratificada. Pero este criterio aristocratico se lo expresa únicamente en conversaciones informales, mas no en público o en pronunciamientos oficiales porque ello provocaría reacciones en los aludidos. Resulta ofensivo decir indio a una persona que no se considera como tal. Un propietario de clase media que vivía

en un pequeño pueblo de la región central de Colombia me aseguró que no había indios en la región, luego al hacer referencia a la gente de su pueblo dijo "los indios, perdón debería decir los campesinos". Hay una tendencia generalizada en la gente de cualquier nivel no indio a considerarse europea, y a considerar indio a todo el que se encuentra en un nivel inferior.

Debido al carácter denigrante de este estereotipo, la palabra indio suele considerarse como insulto carente de toda connotación étnica; en este caso se hace referencia sólo a las características asociadas y es un insulto muy ofensivo, en contraste con la palabra "gente". Villa Rojas cuenta cómo dos rivales se querellaron el uno al otro ante un magistrado de Oxchuc, Chiapas, acusándose de haberse llamado indio disfrazado; en realidad ambos habían sido criados con vestimenta indígena, pero el insulto resulta tanto más ofensivo cuanto más cercano a la verdad se encuentra.

En ciertas circunstancias la palabra gente se aplica a los indios, de manera especial en el giro "mi gente". Los propietarios de haciendas con frecuencia se refieren a los indios, de manera especial en el giro "mi gente". En general, los buenos indios son gente, cuando son malos o temidos son indios. Los indios mismos usan la palabra en otro sentido. Para ellos "gente" son los otros indios, en los idiomas nativos se refieren a sí mismos con palabras que significan hombre o macho, y cuando hablan español el término más frecuente es "naturales", en esta forma excluyen a los hispánicos de la categoría completa de hombre; cuando los llaman indios, se resienten puesto que casi siempre se usa la palabra como insulto; en presencia de ellos los hispanicos utilizan eufemismos, sea el diminutivo

indiecito o indito con un sentido protectivo o algún circunloquio como campesino, o la palabra oficial "indígena". En Bolivia la palabra indígena fue puesta fuera de ley y las divisiones étnicas no son legalmente reconocidas; pero como todos los campesinos del altiplano son indios, la palabra campesino se ha convertido en su sinonimo, y se la usa para referirse también a los indios que trabajan como mineros.

Un cambio en la identidad étnica significa una reorientación de relaciones personales, de conducta y actitudes, y esto no es fácil para un tipo de comunidad en la que el parentesco desempeña un papel muy importante; estos cambios ocurren casi siempre entre aquellos que abandonan la comunidad nativa y generalmente se asientan en las regiones bajas en las que no hay pueblos indígenas. Ser indio en las zonas altas significa ser miembro de una comunidad indígena, de una entre otras, ser indio en las regiones bajas significa pertenecer al estrato más bajo y menospreciado de la escala social, no es entonces sorprendente que para quienes se radican allí la necesidad de cambio sea urgente; este cambio se ha hecho no solo individualmente sino en forma colectiva. En algunas épocas del pasado (especialmente luego de la Independencia y la Revolución Mexicana) comunidades enteras cambiaron su identidad abandonando su idioma y su vestido e integrándose a la corriente de la vida nacional. Existen comunidades en México en nuestros días en donde el proceso de cambio no se ha completado, los viejos permanecen indios en idioma y vestido, mientras que los jóvenes se han vuelto hispanicos; los pueblos vecinos de larga tradición hispánica los siguen llamando indios, pero se presume que con el tiempo este hecho se olvidará

como se ha olvidado en otros casos en los que cambiaron más temprano.

En otras situaciones, regiones enteras han cambiado gradualmente su cultura, manteniendo su identidad como Tarascas o Zapotecas pero imprimiéndoles un significado nuevo como una variante de identidad nacional; los distintivos étnicos se hacen presentes en el folklore, pero la distinción de status entre indio e hispanico se ha difuminado. Miembros de las principales familias que viven en la ciudad regresan al campo para las fiestas y visten los trajes tradicionales para las danzas, muchos de ellos no se han olvidado aun del dialecto local. Los cambios en la afiliación étnica siguen varios caminos, interviene en el un concurso más o menos equilibrado de factores demográficos, económicos y sociales que desafía cualquier regla simplificadora de evolución.

El contexto hispanico

Con lo dicho anteriormente queda en claro que el problema de la identidad del indio es un problema de status en un sistema social; este sistema tiene dos polos, el indio y el hispanico entre los cuales cada persona se define a sí misma; la raza no es mas que la forma en que se expresa una posición social relativa. Este punto de vista fue tratado equivocadamente por Charles Wagley en su artículo "Social Race". Hace referencia a un brasileño que dijo que un negro rico es blanco y un blanco pobre es negro; la transferencia de identidad racial a status social (en este caso económico) es el tema central del artículo en el que destaca la importancia del vocabulario usado para clasificar a la gente. La categoría social en la

que una persona es ubicada, se refleja necesariamente en las palabras usadas para ello. Puesto que cada area tiene un vocabulario más o menos similar al de sus vecinos, pero no exactamente igual, no podemos hacer otra cosa que considerar los principios generales de la nomenclatura. En lugar de tratar de establecer equivalencias exactas de una area a otra, deberíamos comparar en cada caso los términos individuales y los status que designan dentro de los sistemas de clasificación étnica que son al mismo tiempo y sobre todo medios de diferenciación social.

Entre los líderes nacionales que hablan solamente español (excepción hecha del Paraguay) y los indios de la selva que no hablan español hay un largo trecho cultural que corresponde a una jerarquía social con el hombre asimulado a la civilización moderna en la cúspide y el hombre primitivo en la base, pero esta sucesión se encuentra dividida en una serie de categorías intermedias cada una de las cuales menosprecia a las que se encuentran abajo. Los indios de la sierra miran a los de la selva casi como a animales, aunque ellos son mirados de esta manera por los cholos, y así sucesivamente. Los indios selváticos han desaparecido virtualmente del canal de Panamá al norte, y nos encontramos en nuestros días con un sistema de distinción étnica que, pese a su flexibilidad y ambigüedad tiene sólo dos términos: indio y mestizo (o ladino al sur del Istmo de Tehuantepec). La clase alta tradicional de Guatemala se considera blanca y no ladina, pero no son mirados como étnicamente diferentes, excepto por ellos mismos. En los Andes las distinciones se multiplican; no solo encontramos indios selváticos de distintas tribus, sino que los miembros de la clase alta aspiran a que su diferencia social sea étnicamente valorada. A medida

que avanzamos hacia el sur nos encontramos con que las categorías étnicas aumentan. Los indios viven en las aldeas aisladas o en calidad de peones en los caseríos de las haciendas, se diferencian de los cholos, quienes tienen facciones indígenas y usan su lenguaje en la mayoría de los casos, viven en pueblos independientes considerados indios antiguamente, pero fundamentalmente forman la clase baja de los pueblos; se distinguen en los Andes Peruanos de los mestizos que constituyen la clase media de los pueblos. La clase alta del Perú, los blancos viven casi todos en las ciudades de la costa y van a la sierra solo como visitantes. Considerando todo el país tenemos un total de cinco estratos a los que la "gente educada" interpreta como categorías raciales: indios salvajes, indios domesticados, indios civilizados, mestizos y europeos; pero como en todas partes los determinantes significativos son culturales y económicos.

Esta jerarquía social y cultural posee una dimensión geográfica e histórica, no importa cuantos estratos tenga. La clase alta reside en los modernos barrios residenciales de las grandes ciudades, y su polo opuesto en las selvas. Entre ellos tenemos la ciudad de provincia, el pueblo pequeño y la aldea. No se trata simplemente de progresión espacial como lo demostró Robert Redfield en Yucatán (quien tiene el mérito de haber formulado por primera vez este problema en Latinoamérica) lo que determina el estrato étnico al que una persona pertenece, es el tipo de comunidad de la que el individuo es miembro y su distancia cultural y moral, más que espacial, de la clase dominante. Con frecuencia la ciudad y la aldea se encuentran cercanas, y si bien es cierto que el contacto ofrece la posibilidad de cambio cultural y de hecho ocurre así, no con-

duce necesariamente a la asimilación. Los indios de San Miguel Canoa fuera de Puebla, o los de San Pedro Nahuil a la vista de la ciudad de Guatemala, se mantienen firmemente indios hasta nuestros días.

El vestido es siempre un símbolo valioso de status social. La clase alta y casi todos los habitantes de las ciudades modernas visten al estilo europeo con las normales variaciones económicas del mismo. Igual puede decirse de todos los que son completamente hispánicos, de todos los hombres de los estratos intermedios y de muchos indios varones, pero la vestimenta folklórica de las mujeres ha persistido con mas fuerza; en algunos casos esto se relaciona con el hecho de que las mujeres aún tienen su ropa, pero dista mucho de ser una explicación completa si tenemos en cuenta la gran cantidad de vestimenta folklórica en venta en los mercados, muchas de ellas confeccionadas en fabricas. Estos vestidos folklóricos no se encuentran del todo libres de la influencia de la moda y han tenido lugar innovaciones en el pasado con cierta regularidad. Resulta curioso el uso de toallas de colores vivos hechas en los Estados Unidos como turbantes y chales por parte de muchachas indias en ciertas regiones de Guatemala Central. En todo caso, la moda se encuentra ligada a la tradición. Por otra parte algunos artículos de origen folklórico como la ruana, el poncho o el rebozo han sido ascendidos al nivel de cultura nacional. (Gracias a los turistas el poncho de lana de alpaca para mujeres puede hacer furor en Europa, una tardía revancha a siglos de imperialismo sastreril).

Algunas piezas de la vestimenta indígena nos recuerdan su pasado precolombino, pero en la mayoría de los casos los estilos de los vestidos corresponden a los de los

períodos de la historia europea en los que fueron introducidos. Muchos campesinos de Chiapas visten ropas similares al de su santo patrono del siglo XVI. Los hombres de Chichicastenango visten pantalones hasta la rodilla y chaquetas cortas y bordaduras típicas del siglo XVIII. Los cascos de los conquistadores han servido de modelos para varias clases de sombreros indígenas en Bolivia. La evolución de los estilos se ajusta esencialmente a los mismos principios de la vestimenta folklórica en Europa; el vestido de la clase alta en determinado período se conserva como una particularidad regional entre el campesinado. De esta manera, variaciones temporales se transforman en variaciones locales. La moda en la sociedad urbana es uno de los símbolos que distingue a las clases, y dentro de ellas, a los que se encuentran anticuados, lo cual trae como resultado una secuencia temporal, mientras que las diferencias significativas entre los campesinos se dan de pueblo a pueblo y de región a región; hay variaciones de tiempo en los pueblos, pero cada uno sigue un ritmo diferente, no siempre se mueven sincrónicamente.

Hay una tendencia a seguir la jerarquía social y cultural para este ordenamiento histórico; ciertamente la vestimenta de las categorías intermedias, cholos y mestizas, pertenece a un período posterior que la de los indios de la misma región. Cuando los indios innovan sus vestidos tienden a hacerlo en dirección a los modelos de los cholos, los cholos imitan a los mestizos, y los mestizos abandonan sus atuendos folklóricos y adoptan modas de la ciudad, pero los tipos de vestido definen con certeza un status dado solamente en relación con el sistema de la localidad correspondiente. La pollera que define a la chola en ciertos lugares, es usada en otras partes por mujeres

a las que se las considera indias. El vestido es un rasgo entre otros muchos, es parte de una estructura que varía con el tiempo.

No solamente ha tenido lugar el cambio dentro del sistema, sino que el sistema mismo ha cambiado. Cuando los españoles llegaron por primera vez al Nuevo Mundo, se enfrentaron a los indios como a una raza diferente en todo sentido, pero el mestizaje en gran escala que se produjo rápidamente dio como resultado un elemento de media sangre. La primera generación de mestizos apareció en la mitad del siglo XVI; los mestizos se mezclaron no solamente con españoles e indios, sino también con negros y mulatos. Las autoridades coloniales trataron de clasificar legalmente a la gente de acuerdo con sus ascendientes (como eran clasificados en España en la época de la conquista) para lo cual se creó un número cada vez mayor de status legales de acuerdo con las mezclas que de generación a generación se habían combinado en las personas. En Nueva España se usaron por lo menos 49 términos para cumplir con este requisito y poder legislar acerca de los derechos de cada uno. Un sistema de esta clase habría resultado impracticable aunque la población se hubiera esforzado en respetarlo, lo cual era bastante raro en el Imperio Español.

Las leyes relacionadas con los status se derogaron con la Independencia, y luego de los conflictos y ajustes que dieron como resultado las fronteras que aproximadamente hoy existen, los nuevos países proclamaron su "Unidad Nacional", pero no es suficiente derogar leyes que reconocen status étnicos para poner fin a diferencias culturales, estas se convirtieron en las bases de las distinciones entre clases sociales en el nuevo período que difería de la época

imperial en que el status social no estaba ya legalmente ligado a la ascendencia sino al capricho. Los criollos tomaron el lugar de los funcionarios coloniales y gobernaron sin las restricciones que la corona había impuesto para frenar su apetito por la propiedad. En el siglo XIX se produce una invasión masiva a las tierras de las comunidades indígenas y una expansión del sistema de hacienda que fué enormemente fomentado por un mercado expansivo en una época de mejoramiento del sistema de comunicaciones.

Al final del siglo XIX los barcos a vapor habían hecho rapido y comfortable el cruce del Atlantico, y los nuevos ricos aprovecharon esta oportunidad para reforzar sus lazos de union con Europa, a la cual seguían mirando como fuente de civilización, pero era ahora París y no Madrid el centro principal de atracción. España era el padre del que habían obtenido emancipación, Francia su padrino ideológico. Se enviaban hijos a completar la educación en Francia, de Europa vinieron estilos artísticos y etiqueta. La arquitectura francesa neoclásica apareció en las ciudades desde San Luis de Potosí hasta Potosí, una torre Eiffel de una modesta altura de sesenta pies fué erigida en un parque público de Sucre.

Al mismo tiempo la expansión económica y el crecimiento de las ciudades produjo una situación de cambio: si la estirpe podía proveer un criterio de identidad racial en las comunidades pequeñas y estables, no podía hacerlo en un medio de expansión urbana. Las distinciones étnicas más o menos claras en el campo se tornaron borrosas en las ciudades. Poco a poco los atuendos folklóricos desaparecieron de la escena urbana. Hay pocos lugares hoy día en los que se pueda encontrar un indio na-

cido en la ciudad. El sistema de clases típico del siglo XIX cedió paso a paso en el siglo XX a otro que consiste fundamentalmente en una escala graduada de riqueza y cultura y en el que la estirpe ya no es suficiente para fijar la posición social de un individuo, pero la disolución de las funciones existentes entre los estratos étnicos no significa el final de la noción de raza. Pese a la decadencia de las estirpes, la apariencia física no ha dejado de tener importancia en muchos aspectos. En nuestros días es frecuente el caso de la madre que favorece a su hijo más blanco porque "tiene mejores oportunidades en la vida". Muchachitas guapas hacen gala de sus piernas y labio superior hirsutos, porque las indias son lampiñas. Puede ser el adinerado hombre maduro de apariencia indígena, pero su nieto siempre trata de tener apariencia europea. ¿Cuántos líderes políticos hay en Latinoamérica en nuestros días tan morenos como Porfirio Díaz?

Los indios de nuestros días pesan fuertemente en la conciencia de América Latina. Son pobres e ignorantes, y les son negadas las ventajas de la civilización moderna, generalmente son víctimas de toda clase de abusos; pero en una época en la que se requiere homogeneidad cultural en toda nación, ellos constituyen un problema de índole moral y práctico. No son parte de la nación, no comparten sus ideales y la legislación social de los estados modernos funciona deficientemente cuando se enfrenta a comunidades étnicamente diferentes. El lema del Instituto Indigenista Mexicano dice: "Redimir al indio es integrarlo a la nación", pero ¿cómo puede redimirse sino transformándolo en mestizo por la abolición de su status de indio? ¿Puede cambiarse el status de indio con todas las connotaciones del presente mientras el indio perma-

neza culturalmente distinto y moralmente independiente? Integrar al indio a la nación significa levantar su nivel de vida y colocarlo en pie de igualdad económico y jurídico con los demás. Pero para conseguir esto es necesario darle un campo de acción igual a su lengua y una participación en ambiciones e ideales que replacen aquellos que han servido de base para el mantenimiento de las comunidades indígenas por tanto tiempo. ¿Puede el indio ser redimido sin la destrucción de su lengua y su comunidad?, es decir ¿sin asimilación total?

He anotado que hay unos pocos casos en los que los indios han tenido éxito dentro de la nación; se han educado y enriquecido manteniendo al mismo tiempo su identidad. Aunque estos ejemplos han contribuido en algo para aminorar la imagen de pobreza y torpeza que lleva consigo el indio, son demasiado pocos y se los considera excepciones, y las excepciones individuales nunca han invalidado una regla social. Un indio rico no resuelve el problema indígena, lo pone solamente en una situación ambigua; más aún, los indios ricos hispanizados de Guajira tienen fama de explotar a sus semejantes en forma más inmisericorde que ningún otro grupo. El indio exitoso, para tener éxito ha seguido el mismo camino de los españoles y ha abandonado por lo menos algunos de los caminos indígenas, habiéndose comportado de esta manera su identidad es dudosa; ¿son realmente indios? ¿no resulta postizo de su parte mantener una identidad para la cual no tienen condiciones? ¿no son, como los indios de un pueblo de Chiapas llaman a personas de esta condición, "ladinos disfrazados de indios"? El hecho de que existan personas que quieran mantener su calificativo de indio cuando se encuentran en condiciones de cambiarlo, resulta in-

terezante, pero no desvanece la duda. Su adhesión a la identidad indígena rara vez los vuelve solidarios a los otros indios. Viven en función del mundo hispano que les rodea de un halo exótico y enigmático, sin considerarlos descastados. No organizan rebeliones sino concursos de belleza para elegir reinas indias, estudian Nahuatl clásico o arqueología precolombina. Su identidad indígena es en función del indio del monumento y no del indio de la montaña.

Los campesinos indígenas muestran un arraigamiento tenaz a su cultura y su comunidad. Su visión del mundo se encuentra geográficamente definida y enraizada en la tierra. Espíritus de la tierra juegan un preponderante papel en sus creencias y la jerarquía sobrenatural está ligada a los accidentes del paisaje: fuentes sagradas, cavernas y colinas habitadas por espíritus. Estas son las influencias que regulan sus vidas, el mundo hispano no tiene cabida entre ellas, y ellos desconfían completamente de él. Aunque en el pasado muchos han abandonado su identidad indígena, los intentos para cambiar su cultura a base de acción directa del gobierno y sus agencias, han logrado muy poco. Por otra parte acontecimientos sociales y políticos de dimensión nacional, han tenido distintos efectos en los destinos de las comunidades indias. El sistema del peonaje por deuda en donde la mano de obra de los indios estaba asegurada por la explotación de las haciendas, fue el primer blanco de la Revolución Mexicana. La reforma Agraria y la división de los latifundios destruyó la seguridad económica de las clases altas, y con ello su pretensión de ser étnicamente distintas, al mismo tiempo que daba a los peones mayor libertad para cambiar su filiación étnica si lo deseaban (muchos no lo hicieron).

Revoluciones posteriores han hecho de la reforma agraria bandera de combate y hoy se la mira como inevitable inclusive en Ecuador y Perú, últimos reductos del sistema de hacienda. Ambos países han dictado leyes de reforma agraria.

Mas la reforma agraria, aun en el caso de que sea seria y efectiva, no es suficiente para solucionar por si misma el problema indígena. Muchas comunidades son independientes del sistema de hacienda y su abolición las afecta muy poco, mientras que otras, luego de recibir nuevas tierras, refuerzan su conservatismo al disminuir la necesidad de interesarse por la cultura hispanica.

En la sierra el número de nacimientos continúa alto, mientras que la mortalidad infantil ha disminuido, la erosión disminuye la productividad de la tierra al mismo tiempo que un número creciente de indios abandona el campo para engrosar el proletariado de las ciudades que no están preparadas para solucionar ni siquiera el problema de habitación y a las que solo pueden ofrecer su mano de obra no calificada. Una población rural indigente se cambia por una población urbana desempleada; el hecho de que los primeros son clasificados como indios mientras que a los segundos se les considera asimilados, poco cambia la inseguridad de su situación; a este fenómeno podría llamarse "integración sin redención", pero en este punto el problema ha dejado de ser indio y se ha vuelto económico y social de la nación.

Ya en los tiempos de la independencia las naciones de Latinoamérica proclamaron la "unidad nacional" que incluiría a los indios, pero esta aspiración duró poco, luego de conseguida la independencia, y al terminar la guerra, los indios fueron excluidos de los registros de la unidad

nacional. Los nuevos amos de Latinoamérica tenían la mirada en Europa, y aunque los intentos europeos por reconquistar la hegemonía política fracasaron, los colonizadores europeos en forma de inversionistas y empresarios, encontraron una cálida bienvenida. La Revolución Mexicana trató de escapar de esta nueva forma de dominación no solamente mediante actitudes xenofóbicas hacia los intereses extranjeros, sino por un rechazo a la herencia cultural española. Una vez que los conquistadores fueron retirados de sus pedestales, quienes debían ocupar esos lugares, los héroes de la independencia, eran demasiado recientes como para alcanzar el título de padres de la patria, cuanto más que habían fundado un régimen contra el que la revolución luchaba. La revolución cultural sólo podía llevarse adelante recurriendo a una más remota y más fundamental fuente ideológica del México verdaderamente independiente. La herencia indígena tenía necesariamente que ser exaltada (para gran beneficio de la Arqueología Mexicana).

Los conocimientos del México precolombino eran lo suficientemente escasos como para ofrecer campo abierto a la imaginación de los nuevos ideólogos que no tenían dificultad en encontrar precedentes para sus reformas en la "edad de oro" que precedió a la llegada de los imperialistas. Los nuevos ejidos, podían reencontrarse en los callpulli. Los viejos dioses aztecas se pusieron en voga, no como una fuente de creencias religiosas, sino entre los intelectuales cuyo fervor estaba dirigido en contra de la Iglesia Católica y no en favor de nada. Hubo inclusive un intento para desplazar a los Reyes Magos a cambio de Quetzalcóatl. Formas arquitectónicas copiadas de Teotihuacán o Mitla hicieron su aparición en villas modernas

cuya estructura, desde luego, continuaba siendo occidental. Un cuadro muy popular incluso en estos días, muestra a una princesa azteca moribunda, adornada con jades y plumas de la manera que el autor creía que convenía a la nobleza indígena, junto a sus rodillas está el príncipe apuntando con su arco a un enemigo español no visto. Valor y ternura se entremezclan en esta trágica escena, una especie de Roncesvalles a lo mexicano... pero la heroica pareja tiene los rostros pálidos cual si fueran mediterráneos, y facciones europeas.

Esta confusión es fácilmente explicable; el ideal de identidad no llega a la realidad del status del indio ni a sus rasgos físicos. ¿Cómo se puede esperar que el estrato más humilde de la población sea el que provea el ideal nacional? Polemicas históricas o quita y pone de estatuas no cambian la estructura social, en este plano los indios son aclamados sólo hasta el punto en que no se llegue a la realidad, y el orgullo de tener sangre india sólo es proclamado por aquellos que no están en peligro de ser confundidos con indios auténticos.

Las ideologías nacionales se representan en imágenes cuyos significados no se los puede entender literalmente, tienen su propia lógica dentro de cuyos términos el movimiento destinado a crear el ideal de identidad indígena va de la mano con el que pretende eliminar el status social del indio. Hay que redimir al indio de carne y hueso para que el indio de la estatua pueda integrarse a la vida nacional. Hay que morir antes de ser santificado. No se erigen estatuas a los vivos.

Esta aparente paradoja no es una contradicción sino un aspecto del proceso social que no se restringe a México. Las mismas asociaciones se dan por todas partes. El

indigenismo romántico se alía con el socialismo en todos los países con problemas indígenas, el ejemplo mexicano fue el primero. En todos ellos, el ideal de integración nacional y rehabilitación moral del indio bajo las banderas de progreso y democracia, piden una redención que supone hispanización, al mismo tiempo que se pide el rechazo a la ideología de la antigua clase dominante por su exclusivismo étnico reforzado por su visión de España como Madre Patria.

Queda por verse cuan lejos llegaran estos ideales, por debajo de todas las manifestaciones de cambio tan visibles en nuestros días, y en contra de todo el poderoso aparato con que el estado cuenta para este fin, se levanta el carácter de la comunidad indígena forjada a través de siglos de dominación extranjera en una sólida autosuficiencia moral. La cultura de los indios de nuestros días, ya no es tan maleable como lo era en los días de Landa y Las Casas.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

DEMETRIO AGUILERA MALTA.—Siete lunas y siete serpientes.

Hace años que el erudito escritor peruano Luis Alberto Sánchez escribió un libro de escándalo: *América, novela sin novelistas*. Después, pensándolo bien, rectificó su juicio y elogió las novelas pródicas en la vida y pasión de la cultura americana.

Se convino en que, como ejemplo, podían citarse cuatro obras maestras: *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La voragine* y, naturalmente, *Los de abajo*; pero esto era solo un pequeño muestrario, quedaban, sin mencionar, Jorge Icaza, del Ecuador; Guillermo Meneses, de Venezuela; Martín Luis Guzmán, de México; Adalberto Ortiz, también del Ecuador; Jorge Amado, del Brasil, y, tantos más que no citamos para no hacer larga la lista.

Después, la novelística ha entrado a un período de crisis y se han multiplicado los autores que tratando de ser originales —tal vez obedeciendo a un anhelo de transformación del género— han proliferado los libros en donde de la vieja novela no queda casi nada y, en cambio, se hace gala de la preferencia por las palabras. Las palabras lo son todo. El alarde de oficio, en cuanto a las estructuras verbales, llena los volúmenes. Y, sin embargo, digase lo que se diga, eso no es novela. El monólogo es un instrumento de la novela, pero no la novela misma.

En defensa de las intenciones —que llamaríamos clásicas— de este género, salio, con distintas publicaciones, el escritor y diplomático Antonio de Undurruga. En la revista *Espiral*, de Colombia, como en su obra, *Autopsia de la novela*. Cierta, arremetió contra “el énfasis de los análisis y monólogos interiores.” Incripó: “¿Estos novelistas sin acción quieren crear el yo monstruoso, gigante, para testimoniar su enemistad al mundo?”

De cualquier manera la polémica está en pie y justamente seguimos en la espera de lo que se resuelva en torno a Foster, a Undurruga y a otros teóricos y críticos preocupados por el tema. La verdad es que de cien novelas “geniales” que nos han tratado de imponer como llamadas, muy pocas han sido escogidas. De aquí el jubilo —placer de lector sempiterno— cuando nos encontramos con *Siete lunas y siete serpientes*, del ecuatoriano D. Aguilera Malta. Lo interesante de esta novela —que sí lo es— es que la trama se desarrolla en una dimensión poética, en atmósfera de un especial y bello realismo mágico.

Y lo real es que así viven infinidad de pueblos, grandes o pequeños, en un clima de magia, de leyenda, de brujería, de magos y demonios.

El coronel Candelario Mariscal es el retrato fiel —desde múltiples perspectivas— de cientos de caudillos a quienes la masa, que los sigue y los obedece, atribuye familiaridad con poderes extraterrenos.

Demetrio Aguilera Malta nos ha donado el espectáculo de una galería de personajes vivos, actuantes, y algunos de ellos no son exactamente *fuereños* sino conocidos, ciudadanos en la geografía no sólo de esta tierra elemental, sino habitantes en el ciclo, duermevela, sueño despierto, poesía y verdad, historia y leyenda, crónica y milagro, conjuntamente.

Es difícil señalar simpatías y diferencias. Los personajes han sido grabados en madera con tal realismo, que todos nos atraen. D. Aguilera Malta se permite el lujo, lujo de novelista íntegro, de mover a Jesús crucificado, Jesús quemado, como a un personaje más —nazareno sabio y filósofo, más humano, mas hombre— irónico camarada del padre gigante Cándido. Jesús entra a la lucha activa y hay ocasión en que se dispone a compartir con su amigo Cándido. Jesús desciende de su cruz, conversa, argumenta: El cura malo —porque Cándido es el cura bueno, des-

pejado de su malherida iglesia— discute con el Crucificado: “—¿Me permites decirte lo que pienso, Señor? —Por que no? ¡Dílo! —Creo que te has vuelto un agitador... un revolucionario. —Te equivocas, Gaudencio. —Qué, ¿caso no lo eres? —Te equivocas al decir que me ha vuelto. Siempre lo fui. Por eso me crucificaron, ahora, todos los días. ¡Y me sacrifican los míos —o los que se dicen míos— que es lo peor”.

El libro, así, sin afectación, como quien no quiere decirlo, sustenta sus tesis que son revolucionarias o, para decirlo con propiedad, simplemente humanas.

Y, algo importante: D. Aguilera Malta, sin hacer ostentación en cuanto a la estructura de su novela ni al uso de su lenguaje, ha alcanzado en primer término, que es lo primordial, el interés necesario para que el libro se adhiera a las manos y a los ojos y no se caiga ni decaiga un solo instante y, luego, el empleo de su estilo magnífico, certero, insinuante, preciso, en suma, poético, donde, inclusive, juega con las palabras a la manera dilecta de Joyce. Hay en las páginas de esta novela una sucesión de espléndidas metáforas, una tras otra. Los adjetivos se persiguen y siempre dan en el blanco. La novela nos trae sujetos a ella y entramos —a fuer de lectores embrujados— al mundo imaginativo, misterioso, a filo de lo imposible, sin que nos moleste y, antes bien, nos conduzca suavemente a convivir con las mil formas de las supersticiones, las tradiciones, los mitos, las leyendas, un mundo donde danzan, como en viejas pinturas que se han calificado como grotescas, hombres y animales, hombres con cuerpo de animal, demonios y brujos y hasta Jesús quemado, descendiendo de su cruz —donde se fatiga— para tomar acción directa contra los malos y los perversos.

Otra cualidad indiscutible, de gran novelista: Aguilera Malta gira en torno a los motivos alucinados de su universo, tangente a la realidad; pero buen número de páginas —muchas— se desenvuelven alrededor del sexo. Y, sin embargo, es tal la calidad lírica de su prosa y de la forma de manejar sus circunstancias novelísticas, que las palabras —las más gruesas— pierden su carácter escandaloso y hasta tucio —en lo que caen frecuentemente varios escritores contemporáneos— y proseguimos en estado de gracia de ensoñación y de belleza, todo lo que demuestra el en-

cuentro con un libro excepcional en la multitud de novelas que inundan el mercado.

El Fondo de Cultura Económica está, por otro lado, como él mismo explica, cumpliendo una modalidad original al poner en manos de públicos numerosos, en América, estas corrientes de auténtica novela.

Hace años que nos estremeció una novela de Adalberto Ortiz —con su prosa cincelada— y ahora, Aguilera Malta nos confirma el movimiento literario trascendental que se sucede en Ecuador.

José Muñoz Cota

AGUILERA MALTA, DEMETRIO: "Siete lunas y siete serpientes". Fondo de Cultura Económica. México. 1970.

De los escritores del 30, Demetrio Aguilera Malta es uno de los pocos que sigue escribiendo. En este ambiente de pobreza literaria de nuestro país —sobre todo en lo que a relato se refiere—, la publicación de esta novela ha venido a ser una grata revelación.

UN TIPO NUEVO DE NOVELA EN LA LITERATURA ECUATORIANA.—La obra llama la atención desde su portada, obra del dibujante Alberto Beltrán, y que nos predispone para adentrarnos en el mundo mágico del relato ("especie de saga" la llama su autor). La edición es sobria, cuidada, como todas las de dicha Editorial.

Las primeras páginas nos descubren, inmediatamente, que estamos ante un nuevo tipo de narrativa en lo que al Ecuador se refiere. Ante una novela que nos recuerda, quizá, a Miguel Angel Asturias; tal vez a García Márquez; quizás, también, a Vargas Llosa o Carpentier... Es decir: nos recuerda a la mejor novelística actual de hispanoamérica. Pero no creemos que se trate de verdadera imitación, sino de una "voz perteneciente a un coro", que vibra al unísono de "otras voces fraternas". Nada más que esas voces no son sólo las ecuatorianas, sino las de hispanoamérica toda.

No es este el momento de entrar en valoraciones. Reconocemos que los escritores de la "generación del 30" figuraban con

mucho honor junto a los "realistas" (Azucla, Alegria, Gallegos, Güiraldes...). Pero debemos reconocer que por hoy el Ecuador no tenía una figura para compararla con los escritores del "boom". En cambio, ahora sí nuestro país tiene un narrador para ponerlo con justicia junto a esos novelistas: Demetrio Aguilera Malta. (Noticias de prensa dan a conocer del éxito de obras de Walter Franco y Oswaldo Castro, pero no las conocemos. Todo este parece ser síntoma de que se empieza a salir de la tan debatida —pero indiscutible— crisis novelística del país.)

UN TEMA VIEJO Y UNA PERSPECTIVA NUEVA.—Temáticamente, la obra nos presenta el mundo del cholo costeño, el habitante de las riberas del mar, de los esteros o islas; distinto en algunos rasgos —culturales y raciales— del montuvío. Tema éste tan apreciado por Aguilera Malta. Recuérdese: "Don Goyo" y "La Isla Virgen". En otras palabras: el tema pertenece al acervo de la generación del 20. La novedad, pues, no radica en el tema. Si afirmamos que se trata de una obra nueva, inusual dentro de la narrativa ecuatoriana, es, justamente, por el enfoque nuevo del tema, por el estilo, por las técnicas, alejados del puro realismo, como lo demostraremos a lo largo de esta reseña.

La trama puede sintetizarse en pocas palabras: la historia del matrimonio del Coronel Candelario Mariscal (hijo del Diablo y una mula, según la gente) con Dominga (hija del brujo Bulu-Bulu). Este matrimonio va a realizarse como una cura, un remedio para los males —de amor— que sufren los dos personajes: el Coronel ha realizado una especie de "matrimonio negro" con una difunta (Josefa —Chepa— Quindales) y ahora, saciado el apetito devorador —sexual, se entiende— hacia la difunta, quiere deshacerse de ella.— A su vez, Dominga desea curarse de una especie de amor platónico que sostiene con una serpiente X-Rabo-de-Hueso, la misma que es, en realidad, una suerte de materialización de la Luna. Por estas razones se concierta el matrimonio.

La acción de la novela se desarrolla a partir de la séptima noche de la visita de la serpiente a Dominga. Aunque, en realidad, el relato se concreta, retrospectivamente, a las dos últimas noches con sus días, en los cuales se realizan los preparativos para el matrimonio. Pero en el relato de esas dos noches —de luna— se intercala la historia de Santorontón —el pueblo— y los

personajes: el coronel Mariscal, el Brujo, Clotilde Quindales, el doctor Juvencio Balda, Don Chalela, el cura Cándido... Todos ellos poseídos por una suerte de maleficio: el Coronel por un espíritu que sólo se aplaca cuando ha saciado su hemefagia. Clotilde, poseída por la obsesión de emascular a los hombres, para así vengar el mal —violación— de que fue víctima, pero que al final se salva cuando halla el amor. Juvencio Balda, el médico que huye de la ciudad, poseído por un amor platónico (humano e ideal), en busca de justicia, de una razón de ser y existir, y que también la encuentra en el amor. Los dos curas —Cándido y Gaudencio— fugitivos también de la civilización, al igual que don Chalela: todos en busca, por distintos medios —Dios o el dinero— de "algo" más allá de la realidad. En fin, una gama de personajes moviéndose como a ciegas, debatiéndose. Impulsados por fuerzas ineluctables. Buscando algo que no saben qué es, pero que el lector comprende que es la búsqueda de sí mismos, en medio de un mundo tenebroso, hostil, fatal. Un mundo en el cual los hombres no cuentan, porque son meros instrumentos de la lucha entre el Bien y el Mal —lucha con sabor bíblico—. La novela adquiere de esta forma un tono trágico, como lo concibieron los griegos.

UN MUNDO MAGICO.—De la trama se habrá podido deducir que la acción se desarrolla en un plano de fantasía, de lo maravilloso. Pero no es sólo eso: se va más allá: al mito y a la magia. Todo un mundo mágico que se trasciende a sí mismo para convertirse en un símbolo de la eterna oposición entre la Razón y el Instinto, lo Real y lo Mítico, el Bien y el Mal, el Destino y la Libertad... y el Hombre en medio, como actor y luchando contra todo y contra sí... Ahora que todo esto se nos da fusionado.

Lo mágico se materializa en el diseño y la secuencia narrativa de la novela. Consta de 39 capítulos en los cuales se alterna la historia del matrimonio con las historias de los otros personajes. Todo en una secuencia inusual y a veces ilógica —mágica—, consecuencia del tratamiento a que se halla sometido el tiempo, acción ésta rota por completo. En fin, la secuencia origina un diseño como de mosaico, pues cada capítulo tiene total independencia de construcción y no se liga, argumentalmente, con el anterior in-

mediato sino con otro muy anterior. Esta estructura va creciendo cual un ser mágico y le sugiere al lector un ambiente poético. Caballístico.

La magia se revela también en los hechos mismos. Cristo (el Cristo Quemado, y no otro) se convierte en un personaje más de la novela. La influencia del Diablo se deja sentir a cada momento; su presencia se adivina en los seres y hasta llega a presentarse el mismo. Los hombres se metamorfosean en animales: el Coronel en caimán; Bulu-Bulu en tigre; don Chalela va evolucionando —¿involucionando?— lentamente a sapo y sin posibilidad de recobrar su estado original... La selva es un ser vivo, (pero ya no al estilo de la "literatura telúrica") dueño de un espíritu mágico y maleficio. Los animales no son seres inferiores, sino que simplemente son distintos a los humanos y viven en un mundo aparte. Así como los hombres pueden cambiarse a animales, éstos penetran al mundo humano: asedian —acosados por la sed— a Santorontón; ayudan a construir una represa; los mones salvan al doctor Juvencio porque este les ayudo en una ocasión en que don Chalela los perseguía...

En este mundo mágico y mítico los hechos se vuelven mitos en poco tiempo. La aventura depredatoria —mejor: predatoria— del Coronel Candelario. La locura de Clotilde Quindales con su manía emasculatoria...

Y no sólo se vuelven míticos o mágicos por obra de la gente, sino que lo son en su esencia. Los pozos de agua se secan propiciados para los fines de don Chalela y pueda someter a su influencia a todo el pueblo. La difunta Chepa regresa a "bailar" hasta el agotamiento con el Coronel que tanto la deseó en vida... En fin, sería largo referirse a todos estos hechos que menudean a lo largo de la narración.

UN ESTILO MÁGICO.—Los hechos no tendrían esa condición mágica si no estuvieran plasmados en un lenguaje mágico.

En sus orígenes el hombre posee una mentalidad mágica y, consecuentemente, su lenguaje es también mágico. Las palabras no sólo que tienen un poder especial (bueno o malo) sino que ellas mismas son seres autárticos. Además, sirven para expresar ese mundo donde las cosas no están diferenciadas, se confunden, se metamorfosean y tienen vida y espíritu.

Pues bien, en esta novela el lenguaje está utilizado con este sentido mágico, cabalístico y de conjura. En efecto: anotamos —ya— que la naturaleza es un personaje más. Está concebida antropomórficamente. Animizada. Y, a su vez, los hombres se asimilan, se confunden con la naturaleza. Pues bien, las metáforas en este sentido abundan:

Las mujeres mueven las caderas "en ritmo valmoso, de canoa palpitante" (p. 9). Los Tin-Tines tienen cabeza de "nidos de pájaros", "ojos menudos semillas de papaya"; "sus labios abiertos ventosa ambulante" (p. 10). Clotilde se abre (a los hombres) "papaya caída" (p. 92). La leyenda y la imaginación "tejieron sus atarrayas de espuma" . . . Por solo citar algunos ejemplos escogidos muy al azar.

Y a la inversa, el agua "bigotea" en la canoa; la selva tiene ojos, devora . . . Nos eximimos de citar textualmente porque en realidad lo difícil no es encontrar metáforas de estos tipos. Lo difícil es hallar fragmentos en los cuales el lenguaje esté utilizado en su sentido "recto" y no en el figurado. En verdad que esta novela podría dar pie a todo un estudio de la metáfora: su esencia y mecanismo, sus tipos. El lenguaje está brillante y poéticamente usado en sus fundamentos mágicos.

El lenguaje mágico-primitivo —y aun el de los pueblos civilizados— tiene en el tabú lingüístico —reflejo de otros tabús— una de las fuerzas más poderosas para su desarrollo. Las cosas, los seres, las acciones, ciertos estados son antes que poseen poderes sobrenaturales. No se los puede nombrar directamente. Hay que buscar la metáfora, el nombre cabalístico para atraerse su benevolencia o evitar el maleficio. El "río", por decir algo, será "el agua buena y cantarina que corre" o "el agua mala y turbia que arrasa" . . . Así, el pulpo es el "sin huesos" (griego: an-ósteos); o la antigua mustela se convierte en la "comadreja" (de: comadre) . . . El hombre primitivo pone en juego toda la capacidad creativa del lenguaje.

Pues bien, el tabú es una fuerza creadora —poética— usada con mucho acierto por Aguilera Malta en su novela. Los nombres mismo de los personajes tienen una muy clara función simbólica: Cándido, Juvencio, Crisóstomo (Chalela), Candelario (Candela-río).

Como en toda lengua, en la novela el tabú afecta principal-

mente a ciertos campos: a) El Diabla es: El Socio, El Coludo, El Mandinga, Candanga, El Mismo, Ese, Fulano, El Otro, El Maldecido, El Mismísimo Coludo, Ese-cuyo-nombre-no-se-pronuncia, el Traga Almas, El de los Siete Siete-mil-cachos, El Jédanse-todos-que-aquí-estoy-yo... El coronel Candelario Mariscal pasa por hijo del innominable, razón por la cual se le denomina: El Fugitivo, el Hijo del Socio, el hijo de la mula Pancha y el Coludo, el hijo del Coludo...

b) Organos y funciones sexuales. La mujer es: cuero; si está desnuda: encuerada. Las relaciones sexuales: bailar, batir la ostionera, dar vuelta la hilacha, cabalgar, peliar los miáderos, comer fundillos...

La virginidad: flor más honda, fundillos...

El pene: instrumento, herramienta, puntal de carne, espeque de carne.

La vulva: jaiba, jaiba velluda, ostionera, marisco...

Lista que no agota la totalidad de términos. El tabú se extiende a la denominación de casi todos los personajes y animales, a las cosas, a la muerte:

c) Así, Cristo es: el Camarada de la Cruz; el tigre: el Manchado; Bulu-Bulu: el cara e mico. El verbo matar: corvinear; la muerte: la otra orilla, el país de los calvos.

Las acciones: desaparecer: vestir sombras. Confundir, engañar: caracolear. Hablar: caimanear. Abundar: teteear. Vivir: comer yuca. Ser pícaro, escurridizo: Bien-este-pues. Estar enfermo: estar adolescente... Expresiones donde se confunde lo poético con el fenómeno puramente lingüístico (otra, de paso: el alcohol es: escalera líquida para la fuga); tomadas del habla general unas, de la regional otras. En fin: un material muy rico para el crítico literario y para el lingüista.

Pero todavía no se agota el campo: función literaria semejante al tabú y la metáfora —crear y revelar un mundo mágico potenciado artísticamente— tienen la enorme cantidad de refranes y dichos usados, muchos de ellos con un equivalente (muy fácil de encontrar) en la tradición castellana, y que revelan el espíritu especial que la lengua ha adoptado en nuestro país: Terco como burro en poza... Hacer el caso que un caiman a un tiburón... Merecer que le pisen los huevos... Candado en boca lleva más pronto al cielo... Bogar en contra... Te crees un Yo-las-gano-

todas... Tragar grueso (pasarse la saliva para aplacar la cólera)... Tener pólvora en la pura lengua (deslenguado)... Hacerse el Si-te-he-visto-no-me-acuerdo... Mejor no buscarle arrugas al cazón... Las corvinas no van tras los harpones...

En el mundo mágico las cosas tienen la facultad de convertirse en otras, de asumir cualquier condición o forma. Se nos aparecen animizadas, indiferenciadas, mezcladas, amalgamadas. Por eso en el lenguaje mágico no se dice —es un decir— que un hombre se parece a un caballo, sino que "es un hombre caballo". O se piensa que alguien corre como caballo, o sea: una acción muy especial, entonces no se dice: "correr COMO caballo", sino "correr caballo".

Aguilera Malta utiliza con mucha eficiencia este recurso. Las frases son construcciones que identifican dos elementos de una comparación o el complemento con su término regente, en uno como camino intermedio entre la metáfora y la comparación: todo con una función mágica y, por supuesto, muy poética:

Una familia que se desplaza en canoa a gran velocidad "volaba bandada de pelícanos".

El Coronel para coger a la Chepa, quiere "abrirse paso entre todos tiburón hambriento". Y piensa llevársela, luego, y tratarla con mucha delicadeza, pues así "todo vendría de suyo impetuosa agua de corriente". Después "la miró ojos de hielo". Y se la "aparece caimán".

Suficiente para que se comprenda la técnica, que la utiliza sistemáticamente y extrayendo todos los efectos creadores.

La anterior técnica se complementa con el uso de frases cortas, de estilo telegráfico, en construcción hiperbática, al igual que menudean las frases de tipo enunciativo, con elisión de un elemento (verbo por lo general) y la reiteración o separación de los elementos:

"Dos Tin-Tines. Siempre en cueros. Sexo tronco de cabo-de-hacha. Mástil viva naciendo entre sus piernas. Dos Tin-Tines. Caminaban saltando lo mismo que canguros. Hablaban un lenguaje enraizado en la montaña. Se aproximaron. Se detuvieron. Elevaron las chatas narices. Olfatearon..." (p. 10).

Si se lee con detenimiento el fragmento y otros semejantes, se notará que las frases y palabras adquieren autarquía, vida. El estilo se torna mágico.

La función mágica de la lengua se revela en otros detalles. Uso de mayúsculas en los nombres de seres de la naturaleza. El empleo con finalidad y sentido cabalísticos de ciertos elementos: el número siete, por ejemplo. En el proceso identificatorio (amalgamante) basado en la composición con elementos muy numerosos: Sexo-Arbel... Yo-me-las-gano-todas... El de los Siete-Siete-mil-cachos... Como el cara-de-bragüeta-abierta...

También en la función inusual de ciertos elementos del lenguaje: verbos en superlativo: Alejándose. Alejandísimo... Participios inusuales: encimado (el que está encima)... Neologismos: ventrópodo, autobañó...

Recursos todos con una función mágica.

Pero hay, sobre todo, largos párrafos en los cuales se juega con las palabras potenciando su base sonora y semántica para darles efectos cabalísticos, como de conjuro. Fundamentalmente esto ocurre cuando los seres adquieren una existencia mágica o ésta se manifiesta. El lenguaje en esos instantes se rompe. Se torna reiterativo. Identificatorio, ilógico, Mágico:

"Levantóse. Tambaleante. Avanzó. Pisó, sin darse cuenta, la masa amorfa de los muertos. Los dos Viejos muertos. Su Vieja y su Viejo muertos. Se miró de ellos. Respiró de ellos. Se untó de ellos. Se inundó de ellos. Sin darse cuenta. Sin verlos. Humo. Hacerlo humo. Bajó las escaleras. Masticó el aire nuevo. ¿Andaba? ¿Reptaba? Mil lenguas de la tierra. Lamiéndola. Acariándola. Renovándola. Mil dedos verdes. Hurgándola. Pinchándola. Humo. Hacerlo humo. "¡Clotilde!" (...). Otra vez. Vez roji-blanca-negra..." (p. 90).

Y otro ejemplo, escogido, como el anterior, al acaso:

"Sa-u. Pe-cug. Sapo-ucug. Sapo verde. Sapo negro. Sapo amarillo. Sapo hinchado. No sapo chico-jambatu. Sapo grande-ucug. Tirado en su hamaca. Sin Huda meciendo. Sin el Tolón venteando. Sapo sapeando. No jambatuando. Ucugando. No jambatu. Ucug. El sapo Chalena. Chalena no jambatu. Chaluna ucug. ¿Rurrui-llag Chalena? ¿Chalena capón? ¿Rurrui-llag Ucug?"

¿Sapo grande capón? (...) Salustiano partiendo. Chalela hamaqueando. Sin Muda meciendo. Sin Talón venteando. Ucug ucugando. Rurruillag rurruillagando. . .” (p. 255-257).

Y creemos que es suficiente. El lenguaje en su plenitud poética y cabalística.

LA INSPIRACION SE POSEA . . .—No todo es perfección y maravilla en SIETE LUNAS Y SIETE SERPIENTES. Hay defectos. Nosotros, de paso, señalemos dos: a) Cuando el Cristo Quemado aparece por primera vez (p. 26) y dialoga con el cura Cándido, el narrador se pregunta: “¿Sueño? ¿Realidad?”, sembrando la duda en el lector, con lo cual se destruye el efecto mágico y el ambiente de la obra, mantenido, por lo demás, a lo largo de toda ella. Alguien dijo que el narrador debe ponerse en la situación de un niño: creer todo lo que cuenta, el primero, por más fantástico que ello sea . . . de lo contrario: ¿quién lo puede creer?

b) La conversación entre el Cristo Quemado y el padre Gaudencio sobre el papel de la Iglesia, la fe, la justicia social . . . (cap. veintisiete): el hecho mismo se mantiene en el plano mágico o maravilloso, pero la conversación discurre en un tono muy de panfleto político, que anula el ambiente mágico. ¿Concesión a la literatura de combate? . . . Narrativa, artísticamente perjudica a la obra.

Opinión de personas de buen criterio es la de que Aguilera Malta abusa precisamente de todos los recursos señalados. Discrepamos de ella, pero la consignamos aquí.

En fin, hace algún tiempo dijimos que el mayor defecto de los escritores ecuatorianos es no saber manejar el instrumento de su trabajo: lenguaje y técnicas. Suplían todo a la inspiración. Pero ésta, lo dijo Gabriel Cevallos G., se posa solamente cuando tiene en dónde, cuando hay terreno apto para ella. El éxito de los novelistas hispanoamericanos de más allá (y de los poetas y de los ensayistas y de los periodistas . . .) estriba en que trabajan, manejan la lengua a conciencia, pulen, conocen las técnicas de su oficio, los secretos de los géneros o funciones literarias. Y este es el secreto del éxito de todos los escritores de todos los tiem-

pos y lugares. La "inspiración" se ha posado en Aguilera Malia porque conoce las técnicas, domina su oficio. Por ello nos ha deparado una de las mejores novelas que se ha escrito en el país. Y una de las buenas novelas hispanoamericanas de los últimos años. Creemos que esto ya es bastante.

Alfonso Carrasco Vintimilla

LOS COLABORADORES

La recitación poética es un artículo escrito especialmente para el N° 4 de esta revista por CARLOS PEREZ AGUSTI, catedrático de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca.

* * *

JUAN VAIDANO M., profesor de Historia del Arte de la Universidad de Cuenca y colaborador asiduo de esta revista, ha cedido para EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE su ensayo Las tres fases de la Literatura Ecuatoriana.

* * *

G. RAFAEL GALIANA, Doctor en Pedagogía por la Universidad de Madrid, publicó el año pasado, bajo el signo editorial del Departamento de Extensión Cultural de la Municipalidad de Cuenca, un pequeño volumen con estudios sobre novelistas hispanoamericanos contemporáneos. Reproducimos, con su autorización, el dedicado a "Paradiso" de José Lezama Lima.

* * *

El poeta de la lingüística, artículo de HAROLDO DE CAMPOS sobre el gran fonólogo y estético ruso Roman Jakobson, apareció

en el N° 9 de LA GACETA, editada por la Editorial Fondo de Cultura Económica, de México.

* * *

LUIS RICARDO FURLAN, poeta argentino, nos ha enviado para el N° 4 de esta revista su Carta a Rubén Darío. Este poema mereció el Premio Internacional de Poesía Rubén Darío (Washington, 1967), de la Organización de los Estados Americanos (OEA), con el voto del jurado que integraron Rafael Squirru, James Willis Robb, Graciela P. de Nemes, Guillermo de Zéndegui y Armando Correia Pacheco.

* * *

Ideas sobre el humanismo cristiano constituyen un resumen de la intervención del Dr. Francisco Olmedo Llorente, en el foro sobre "Humanismo cristiano, marxista y capitalista", realizado en el Aula Magna de la Universidad de Cuenca, con motivo de la semana del estudiante, año de 1970.

* * *

El estudio El indio y su identidad, por JULIAN PITT-RIVERS, fue traducido del inglés por el Dr. Claudio Malo G., catedrático de Sociología de la Universidad de Cuenca.