

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

INFORME DE INVESTIGACIÓN

**Encrucijadas de historia y ficción en Jorge Rivadeneyra,
Telmo Herrera y Gustavo Garzón**

David Efrén Guzmán Játiva

Quito – Ecuador

2016

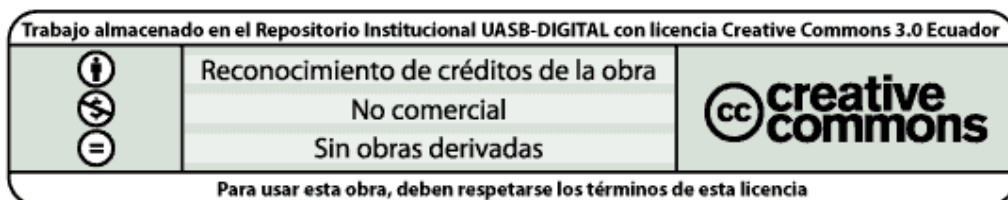


Tabla de contenidos

1.-Introducción.....	4
Los egos imaginarios son la única verdad de la novela: el relativismo de las verdades en la narración es, como dice Kundera, una devolución de la ontología del hombre, una salvación de su ser negado. Esa ontología es conocimiento, pero es también ética y estética.	7
2.-Aproximaciones teóricas.....	7
3.-El problema de la cultura nacional.....	10
4.-El momento del peligro	16
5.-La simpatía como mediación.....	24
6.- Sentimiento y Mesianismo	29
7.-Conclusión (la pasión como promesa)	30
8.-Bibliografía	31

Resumen o abstract

Estas reflexiones intentan aproximarse al sentido actual de obras literarias escritas durante la segunda mitad del siglo XX, que son consideradas como parte de la cultura del Ecuador. A partir de la filosofía de la historia de Walter Benjamin, el estudio social de la literatura de Mijail Bajtin y los apuntes de Raymond Williams sobre la crítica literaria, el autor contextualiza las obras de tres narradores y discute su valor literario y humano. El ámbito de la cultura nacional, la historia y crítica literarias suscitan una discusión sobre lo que significan estas obras en tanto testimonio y cuestionamiento. La derrota política, el exilio y la muerte que atraviesan las narraciones de Rivadeneyra, Herrera y Garzón provocan finalmente asumir el sentimiento de la melancolía como herencia y la pasión vital como promesa.

Palabras claves: Historia, Literatura, Crítica, Sentimiento.

Datos del investigador: Quito, 1980. Ha publicado los ensayos *Leopoldo Benites, vida y obra* (2005), *Novela y región cultural en Arguedas, Icaza y García Márquez* (2010), las novelas *Perrológico* (2006) y *Rodríguez, el unicornio* (2010). Doctor en estudios internacionales e interculturales por la universidad de Deusto, Magíster en estudios de la cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador, y Licenciado en Comunicación y Literatura por la PUCE. En la actualidad es profesor de la PUCE.

1.-Introducción

Reflexionar sobre la literatura, y en el caso de este ensayo, sobre una parcela muy específica, tres narradores de la segunda mitad del siglo XX en Ecuador, entraña un desafío a las convenciones de la crítica literaria. ¿Debe la crítica literaria abstenerse de las consideraciones históricas, sociales, éticas? ¿Apunta solo a registrar los juegos de lenguaje, las metáforas, las estructuras? ¿Cuál es su propósito?

Aunque cabe tener presente la consideración que hacía Jakobson en torno a los estudios literarios, cuestionando su falta de método, “son como un policía-apuntaba-que entra a la escena del crimen a recoger cualquier cosa que encuentre: historia, psicología, filosofía...”, es necesario en esta época, como en cualquiera, establecer un vínculo entre el carácter semiótico de las obras artísticas y literarias, y su pertenencia social. “La semiótica-decía Bajtín- es la ciencia de las ideologías”, es decir que a través de los signos entendemos las nociones nucleares que mueven a la sociedad. Dice Jordi Llovet:

El filólogo ocupa uno de los más altos grados de saber junto al artista y al filósofo; o, mejor dicho, en el filólogo se complementan los otros dos. Su misión es la construcción histórica de las obras de arte y de ciencia, cuya historia tiene que captar y exponer en una intuición viviente. (...) (2012, p.416)

Esta posición del crítico, en tanto lector de la complejidad de una obra artística, exige por lo tanto un desplazamiento del terreno firme de los estudios semióticos, a lo que precisamente criticaba Jacobson: un trabajo en el que el objeto y el método son indefinibles. Sin embargo, para identificar un objeto y un modo de estudio, es necesario atender a la particularidad del texto que buscamos interpretar. Es decir, la filosofía y la reconstrucción histórica dependen de la naturaleza del escrito con el que nos encontramos. No a todos los textos les va a ser pertinente el mismo acercamiento, pero lo cierto es que todos los textos entrañan una ideología, una visión del mundo que se asienta en estructuras sociales, procesos históricos, definiciones éticas. Señala Schleiermacher en relación con el trabajo interdisciplinario: “ (...) una cosa resulta tanto más incomprensible y confusa cuanto más es expuesta a sí misma (...) la elaboración de una parte del saber depende, pues, también de la elaboración de todas las demás partes” (cit. en Llovet, p. 421).

Esta perspectiva dialógica se mantiene, por lo tanto, abierta a los diversos métodos y a definir de distinta forma los objetos de estudio, pero atiende a la especificidad de esos objetos, es decir, a su singularidad. Por lo tanto, no sería del todo justificable intentar una aproximación psicológica a narraciones centradas en la búsqueda del destino histórico de una sociedad. Hay que saber encuadrar las pistas que nos proponen los textos que elegimos para no ejercer una lectura arbitraria. Esta lectura debe atender además a la naturaleza artística de las obras en cuestión. Dice Juan Rulfo:

Creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje. (1977, p. 383)

Es decir que, aunque estamos trazando una relación entre estas narraciones y la historia, estas obras no son historia ni periodismo. Dice Rulfo: ““(…) para mí lo primordial es la imaginación” (1977, p.384) Y dice más adelante: “Imaginación, intuición y una aparente verdad” (1977, p.384). De donde tenemos que esta reconstrucción de la historia que hace el filólogo, sólo es posible si atiende a la imaginación contenida en el texto, lo que Llovet llama también intuición viviente.

Las tierras del Nuaymás (1975), *Papá murió hoy* (1984) y *Brutal como el rasgar de un fósforo* (1991) son narraciones que se interpelan por el destino humano. Es decir, ¿cuál es el significado de nuestra aventura en la Tierra? Estas narraciones tienden a plantearse una respuesta de orden histórico, o más bien, la interrogación que desarrollan es de orden histórico y social, y cumplen un papel hermenéutico, interpretativo, recreativo –es decir, imaginario- del momento social e histórico al que intentan aproximarse por medio del lenguaje. La narración contribuye a aquello que Dilthey señalaba en relación con la historia como interpretación: ““(…) reconstruir ese todo objetivo viviente es devolverles a tales sucesos la vida que han perdido” (cit. en Agogliá, 1985, p. 20) La “intuición viviente”, de la que hablaba Llovet, que es el sentido de la crítica, se encuentra latente en la obra artística, que no obstante su autonomía, es también una interpretación de la experiencia.

La historia interpretativa es, en cierta forma, una historia cultural: su propósito es el de rehacer la conciencia de una sociedad en un momento dado, o como diría

Bajtín, la ideología que la mueve. Este trabajo de reinención al que se dedica el crítico, implica para el caso de estas narraciones distintos niveles de lectura: la historicidad de estas obras como actualidad, apoyándose en la filosofía de la historia de Benjamin; esa actualidad como reflexión ética, en los términos en los que la plantea Bajtín; el sentimiento al que apelan estas huellas humanas, apegándome a lo que señala Williams sobre la simpatía y la crítica. La filosofía, la ética, la simpatía –o lo que podríamos denominar también el erotismo, o la estética- implican una reconstrucción histórica en la que estas obras se inscriben de forma conflictiva: el proceso histórico de un país socialmente dividido y económicamente dependiente; el ámbito de la cultura oficial como un espacio ambiguo, que oscila entre la posibilidad de la comunicación y el instrumento de disolución de los discursos críticos; la profesionalización del escritor como una forma de autoconciencia del trabajo literario y al mismo tiempo como aislamiento de los problemas sociales.

La lectura de la historia y la crítica literaria que propicia un trabajo de esta naturaleza, implica una reconsideración de cómo se ha escrito esa historia y esa crítica. En la medida en que estas obras apuntan en dirección a aquello que Benjamin señalara como el “momento del peligro”, y a que lo importante en esta lectura refleja un interés por la ética, y en sentido complementario, por el sentimiento –o la estética- que acompaña a la ética, la actualidad de estas narraciones se encontraría latente en aquello que pervive en el pasado como una apelación mesiánica, como una esperanza que desafía un orden de cosas inhumano. Dice Milan Kundera: “(...) si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado” (1987, p.15) El ser que recupera la novela por medio de la imaginación es devuelto a su humanidad: el hombre negado, oprimido, recupera su ser y su libertad en la obra artística.

Si iluminar el pasado significa encontrar posibles significados en el presente, ¿qué es lo que nos dice Rivadeneyra al relatarnos la historia de una guerrilla aplastada y difamada? ¿A qué se refiere Herrera con la torrencial rememoración de los recuerdos familiares de un exiliado desatada con la muerte de su padre? ¿Qué nos dicen el conjunto de historias de crítica y rebelión de Gustavo Garzón, quien fue acusado de pertenecer al grupo Montoneras Patria Libre (Pérez, 2015) y desaparecido por el terror de estado? Creo que estas narraciones giran en torno al sentimiento de pérdida: la historia que no fue, en el caso de Rivadeneyra; el país de cuya historia nos

distanciamos, o cuyos ecos son lejanos, o que perdemos, como en Herrera; y en Garzón, el caso de un proyecto de escritura que a su vez es proyecto histórico de sociedad, y que termina por ser elidido, escindido, al desaparecer su artífice y que, paradójicamente, al ser víctima del terrorismo de estado, ese proyecto cobra mayor relevancia, mayor luminosidad, pero no exactamente como voluntad posible, sino como tragedia.

El sentimiento mesiánico de esta escritura descansa en su postergación, no sólo al nivel de la historia social, sino de la historia literaria. ¿Cabe hablar de mesianismo en el arte? Pensemos en lo que dice Kundera:

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los egos imaginarios llamados personajes), es poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto (...) 17

Los egos imaginarios son la única verdad de la novela: el relativismo de las verdades en la narración es, como dice Kundera, una devolución de la ontología del hombre, una salvación de su ser negado. Esa ontología es conocimiento, pero es también ética y estética.

2.-Aproximaciones teóricas

Partir de Benjamin significa intentar una filosofía de la historia aplicada a la cultura. Es decir que, a contrapelo de lo que ha terminado por instalarse como “cultura” (la historia oficial del pensamiento y las artes y la crítica), es vital para nosotros, los contemporáneos, adueñarse “(...) de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”. (Benjamin, 2008, p.2) Sin embargo, esta herencia, estos derechos que exige el pasado, parafraseando a Benjamin, no son los del pensamiento vencedor, sino justamente los del que en su posibilidad fue demolido, ocultado o vencido. Dice Benjamin sobre el historiador penetrado de esta conciencia mesiánica: “Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies”. (2008, p.3). El instante de la redención imposible se representa a este ángel aventado hacia el futuro como “mónada”, como cristalización del destino, como “(...) el signo de una detención

mesianica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido”. (2008, p.7). El historiador que toca esta “intuición viva” en su reconstrucción histórica advierte que el “orden de cosas”, del que forma parte la historia cultural, no es más que “un estado de excepción” impuesto por los que se hicieron con el botín, es decir, con la cultura. Advertir esta perspectiva desde la cual se ha contado y organizado el pasado, implica emprender su reescritura.

Pero esta reescritura, que emplea como su instrumento al lenguaje, demanda una concepción de lo que entraña el lenguaje como instrumento de recreación de la cultura. En contraste con Jacobson, que proponía una ciencia positivista del lenguaje, Bajtin intenta una ciencia social del lenguaje. Mientras el discurso dominante de los estudios culturales y literarios ha tendido a instalar la idea de objetividad del lenguaje como punto de partida, Bajtin y la crítica cultural de naturaleza sociológica se inclinaron por una concepción en la que:

(...) el lenguaje no se define como un mero sistema de signos, sino que es una entidad cultural e histórica, y el individuo dialoga con esa diversidad; cada palabra es dicha al mismo tiempo en el presente y en el pasado, aquí y en todas partes. El lenguaje es frontera de lo humano. (cit. en Llovet, 2012, p.378)

Este desplazamiento de la objetividad a la interpretación demanda un trabajo de lectura en el que cada palabra y cada discurso deben ser devueltos a su intención original, a la búsqueda de su posible interlocutor. Sólo entendiendo el sistema de signos como un movimiento que atraviesa encrucijadas de orden histórico, político, y en un sentido amplio, cultural, como conflicto de ideas, se pueden actualizar los discursos del pasado. Esta actualización sólo puede realizarse como continuación del discurso, en la medida en que somos capaces de reconocer que un determinado discurso permanece inacabado. Esta cualidad de lo inacabado es propia de la literatura, de la novela. Dice Bajtin:

Es precisamente en el curso del proceso de destrucción de la distancia épica, de familiarización cómica del mundo y del hombre, de descenso del objeto de la representación artística al nivel de la realidad-actual, fluida e inacabada, que es constituida la novela. (1987, p.19)

Esta orquestación de lo inmediato, apología, elegía, lirismo de lo intrascendente, y al mismo tiempo proyecto heroico y total, convivencia de los discursos “cultos” y de la palabra del loco, se propone al mismo tiempo como crítica

radical y como “anti-género”, y en ese sentido, este tejido “perverso y polimorfo”, la novela, es síntesis. Pero esta síntesis sólo admite ser comprendida cuando se intenta devolverla a su lugar de enunciación. Solo al contextualizarla es posible continuarla críticamente. Dice Bajtin: “El problema de tal o cual dominio cultural en su conjunto –conocimiento, ética, arte- puede ser comprendido a partir de aquello que está en sus fronteras”. (1987, p. 40) Es decir que aunque la novela es lenguaje, o podríamos decir, aunque el arte es belleza, su comprensión sólo puede partir de la delimitación de su ética y su saber de la realidad, de su noción del bien y de su fidelidad a la verdad. (Bajtin, 1987, p. 41).

El reconocimiento de su capacidad de conocimiento, que sostiene el pacto de verosimilitud, corre paralela a su apelación ética¹. Dice Bajtin sobre la naturaleza de este territorio fronterizo:

La obra de arte y la contemplación toman espontáneamente posesión del elemento ético del contenido por la imagen de la empatía, de la simpatía y la co-apreciación, y de ninguna forma por la comprensión y la exégesis teóricas, que no pueden ser más que un ayudante de la simpatía. (1987, p.50)

Conocimiento y conciencia de la muerte o refugio, o siguiendo a Raymond Williams, podríamos decir que la obra literaria, la narración, nos enfrenta al “testimonio de una experiencia” y evoca o provoca un sentimiento. La creación novelesca es la trasposición de una experiencia que, en sus distintas versiones épicas, cómicas, cultas o populares, se torna relativa, pero que, no obstante, existió como experiencia. Y al mismo tiempo, el testimonio de esa experiencia es un llamado a la simpatía, una demanda que podríamos denominar erotismo en el sentido más lato del término, en tanto discurso amoroso o amistoso. Dice Williams: “La crítica literaria puede ser no más que una explicación razonada del sentimiento que le produce al crítico el libro que está criticando” (2013, p. 41)

Esta breve reseña teórica articula una voluntad de lectura en la que se entrecruzan las consideraciones abstractas e históricas, como aquella de reconocer ese tiempo que se detiene, o mónada según Benjamin, y la complejidad de esa cristalización del peligro, en la que es necesario buscar la convergencia de lenguaje, conocimiento y ética: una lectura fronteriza, que es lo que busca Bajtin. En su sentido

¹ Ética y moral se diferencian. Para Levinas la ética es conciencia de la muerte. Mientras la moral implica una determinada costumbre, o *ethos*, entendido como refugio en el sentido que le da Bolívar Echeverría.

más estilizado y al mismo tiempo más sencillo (siempre lo más sencillo es lo más profundo, dice una canción popular), lo que alienta la lectura es alimentarse de la experiencia que un hombre nos hereda en su escritura y descubrir el sentimiento que ese testimonio suscita. Pero, como decía Rulfo, cabe tener presente que el testimonio que leemos es producto de la imaginación. La intuición y el sentimiento vendrían a complementarse en tanto estética.

Al revisar la historia y la crítica de la literatura de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador, se advierte que las obras escogidas para este análisis son discursos que giran en torno a un momento que se detiene para siempre: el 1 de enero de 1959, que es el día en que arranca *Las tierras del Nuaymás*, tiempo histórico que promete la revolución libertaria, fecha calendario de la victoria de los barbudos de la sierra Maestra que lanzan allende los mares un desafío que permanecerá inconcluso; el día en el que muere el padre del narrador, en *Papá murió hoy*, tiempo existencial que dispara un discurso incontenible e inacabable sobre el amor y la muerte; y en *Brutal como el rasgar de un fósforo* se alternan los discursos críticos y utópicos que terminan por convertirse en preludio de la desaparición real del autor: el momento del que los lectores no podemos pasar es el momento en que desaparece el autor y en torno a ese instante del terror giran sus textos como legado. Estos discursos literarios, atravesados por la polifonía que relativiza constantemente su núcleo de sentido, su mónada, confrontan diversas experiencias de la historia e intentan una comprensión ética que es al mismo tiempo herencia testimonial y revelación mesiánica, estética, de la simpatía.

Antes de seguir con el estudio de los textos, voy a intentar una reconstrucción que los devuelva a su coordenada histórica, literaria, humana.

3.-El problema de la cultura nacional

Para intentar un acercamiento a la cultura nacional es necesario establecer un diálogo de la cultura nacional, como recreación simbólica, con los cambios de orden político, económico, social y en un sentido más amplio, con los procesos de modernización. Esta mirada pretende abarcar la segunda mitad del siglo XX, que es el periodo en el que aparecen las obras literarias de este estudio.

Tras el periodo de inestabilidad provocado por la caída de los precios del cacao -que abarca los años 20 y 30- La Gloriosa de 1945 es el punto de partida de un nuevo periodo histórico; es decir que durante los años 40 y 50, el populismo y un discurso democrático nacional van a convivir y a propiciar una economía agroexportadora bananera. Es significativo advertir que durante los años 20 y 30 se desarrolló a nivel cultural un poderoso movimiento de crítica social, cuya decadencia se inicia precisamente en el momento de fundación de la Casa de la Cultura en 1945. Según Fernando Tinajero:

(...) en medio de las indefiniciones de esos tiempos la burguesía en ciernes tuvo, no obstante su flaqueza, la sagacidad suficiente para encontrar el mecanismo de una política cultural que más tarde alcanzaría su mayor expresión en la Casa de la Cultura, y que consiste en la asimilación de los intelectuales que le son adversos. (1986, p.61).

Esta asimilación, que se expresa en una aparente posibilidad de diálogo, y que consiste en “sentar en la misma mesa al cura y al comunista”, da lugar a una re-significación de los discursos. Es decir que si durante más de veinte años un conjunto de escritores se dedicó a denunciar y criticar una realidad social de violencia y explotación, construyendo y desplegando una ideología contra-hegemónica, a partir del ascenso del populismo y del nacionalismo democrático estos discursos son asumidos como parte de un orden institucional, representado en la Casa de la Cultura, en el que los conflictos supuestamente han sido resueltos. Cabe tener presente que las obras de estos escritores resultan entrañables porque devuelven la humanidad a personajes que eran invisibles, o que se habían convertido en paisaje: indios, cholos, mestizos. Refiriéndose a este giro en el discurso, o más bien, a la significación que adquirió el discurso crítico tras esta nueva realidad, dice Tinajero que se instaló:

(...) la ilusión de la posibilidad de una gran cultura sin necesidad de resolver previamente los problemas estructurales de la sociedad. No hace falta, pues, que se establezcan relaciones verdaderamente humanas entre los hombres (...) al revés, lo que hace falta es que el Estado asuma su responsabilidad ante la cultura, que ponga en manos de los intelectuales los recursos necesarios para estudiar las ciencias y desarrollar las artes. (1986, p. 68).

Ilusión o mitología en que las realidades se distancian del lenguaje, provocando un efecto barroco, evasivo. El bajo perfil de los narradores de la generación del 50 (Pedro Jorge Vera, César Dávila, Alejandro Carrión, Alfonso

Cuesta, entre otros), el carácter auto-reflexivo de su literatura, que implica una mayor presencia de la subjetividad (Rodríguez, 2009), se explica en parte por la institucionalización de la que es objeto la cultura en su conjunto, convirtiéndola en estudio especializado. Este clima cultural y político experimenta un nuevo cambio en los años 60, tras la caída del precio del banano.

Si la revolución bolchevique influyó poderosamente en la generación de los años 30, la revolución cubana va a ser el parte-aguas generacional y social de la nueva época. No obstante, paralelo al desarrollo de un discurso crítico con la generación anterior y con las nuevas realidades, esas nuevas realidades van a adquirir una forma inédita, producto en parte de una nueva correlación de fuerzas políticas y económicas, y de un proceso de modernización que introduce nuevos elementos en el devenir histórico. Escribe René Bález:

Si hasta los tiempos del auge bananero la dependencia podía establecerse básicamente en el nivel comercial, las condiciones ya descritas de la economía internacional y del orden socioeconómico interno cristalizan en los años 60 una dependencia y subordinación que puede ser caracterizada como comercial, tecnológica y financiera. (Cit. en Agoglia, 1985, p.561).

El nuevo imperialismo, que alienta al mismo tiempo procesos fallidos de industrialización por medio de la Alianza Para el Progreso, y que se sostiene por medio de una compleja relación con los gobiernos democráticos y militares, pretende contener la expansión de la revolución cubana y favorece a sus aliados internos.

La industria nacional es dependiente de la industria de la potencia central, en la medida en que los insumos básicos, el acero o las maquinarias complejas, por ejemplo, son importados. Esto da lugar a lo que Bález denomina como “infantilismo industrial”. De igual manera, la dependencia del crédito externo da inicio a una nueva forma de penetración. A nivel interno, la reforma agraria llevada adelante por la junta militar se concreta en la creación del minifundio, y prepara el terreno para un nuevo ciclo de expansión agro-industrial al mismo tiempo que suscita una expansión urbana que refleja las condiciones estructurales de desigualdad: en los límites de las ciudades aparecen los Guasmos o los suburbios, en los que coexisten campo y ciudad, y que son habitados por el lumpen-proletariado.

La modernidad en la que ingresa el país en los años 60 se profundiza en los 70. Sin embargo, el discurso de la “sustitución de importaciones” es reemplazado por la extracción petrolera. El nacionalismo revolucionario de la dictadura de Rodríguez Lara

refleja una continuidad en la política económica, en donde se alternan los ciclos del cacao, el banano y finalmente el petróleo.

Si en estas dos décadas el Ecuador pasó del discurso desarrollista al de la “prosperidad petrolera”, su dependencia sigue enmarcada por lo que señalaba Báez en relación con los años 60. Sin embargo, durante estas décadas los militares van a ocupar un lugar central en el ejercicio de la política interna y a nivel regional, en la medida que responden también a una política imperial de contención del comunismo.

La Alianza para el progreso y el boom petrolero dan lugar a la aparición de una tecnocracia y una burocracia que terminarán por impactar en el terreno de la cultura.

En esta nueva época, en la que el tren es sustituido por el automóvil, el cine por la televisión, la radio por el teléfono, la cultura entendida como un espacio de comunicación (Rivas cit. en Tinajero, 1986, p. 361) experimenta un cambio que, a su vez, refleja cierta continuidad. Si en los años 20 y 30 las vanguardias latinoamericanas se expresaron a través del ultraísmo, el regionalismo y el realismo social, en un movimiento que acompañó e influyó en los procesos de modernización y de progresismo revolucionario, en los años 60 y 70 emergen nuevas vanguardias que continúan el cosmopolitismo y el nativismo de sus antecesoras, pero que introducen una crítica radical a la modernidad, a las formas revolucionarias y a la noción misma de cultura. En un movimiento general que comparten las vanguardias de América y Europa (Letristas, Situacionistas, Beats, Infrarrealistas, Nadaístas...) se aprecia en el gesto y el discurso artístico una profunda incertidumbre hacia la civilización moderna, una necesaria reinención de las revoluciones congeladas –como la soviética- y la búsqueda de un lenguaje para las nuevas realidades que, como nunca antes, son en extremo escurridizas, obsolescentes, y que superan la posibilidad de la comunicación.

En América Latina, y en el Ecuador, la figura del poeta guerrillero se populariza, o más bien, se convierte en una especie de símbolo de los nuevos tiempos (Pensemos en Roque Dalton, en Javier Heraud). A diferencia de la revolución bolchevique, que obligaba a la militancia partidista, los nuevos tiempos exigen del intelectual y del artista el gesto del “hombre nuevo” que se va a las montañas y tras una jornada heroica derrota a la dictadura y al imperialismo. Esta tensión entre arte y vida² es evidente en los Tzántzicos, que buscaron con sus actos poéticos justificarse

² El gesto poético, que critica Iván Carvajal en los Tzántzicos, es reivindicado por las vanguardias desde Marinetti a los dadaístas. Quizá los mejores ejemplos sean Arthur Cravan y Marcel Duchamp cuya obra se fundó casi por completo en gestos poéticos que son un antecedente del happening y la instalación.

éticamente y crear obras estéticas. Esta reinención de la cultura –convertir la ideología en acto y viceversa- cristaliza de manera mucho más enfática en Rivadeneyra, al que considero un precursor de los Tzántzicos. Mientras los Tzántzicos militaban a favor de la revolución posible en cafés y universidades, Rivadeneyra (para 1963 había escrito *Ya está amaneciendo* (1957), y *Encrucijada*, (1959), que son todo un programa de acción) convirtió el acto poético en acto político: tras el fracaso de la guerrilla del Toachi, en la que participó, fue encarcelado y después, al salir en libertad, la CIA intentó reclutarlo como espía, sin éxito, según testimonio de Philip Agee (1975, p.168). Pero el acto poético y el acto político son el mismo acto, y es difícil advertir cuál es la frontera precisa entre los dos, en la medida en que las cuestiones de orden estético –la riqueza de la vida, el erotismo- se compenetran con las de orden ético – conciencia de la muerte o refugio. El legado, la huella, la ruina que nos deja ese acto es su novela *Las tierras del Nuaymás* (1975).

Este desplazamiento del signo a la cosa, en la que el objeto cobra simultáneamente significación y el signo una realidad concreta; este acto mágico en el que se disuelve la distancia entre las ideas y las realidades es propio de los momentos en los que se reinventa una cultura, en la medida en que las ideas de los hombres se convierten en realidades y entonces resulta necesario adquirir una nueva conciencia. Esta “locura” de los años 60 pierde su carácter crítico y totalizador, y en los años 70 comienza a convertirse en verdadera esquizofrenia y fragmentación del discurso sobre la realidad. Dice Fernando Tinajero:

Si en los grupos literarios de hace 20 años se hablaba muy poco de literatura porque la atención estaba centrada en Sartre, Vietnam, en el Che, pero centrada en una voluntad ética que no podía de ningún modo separarse del “ombigo del mundo”, ahora no hay grupos sino “talleres” donde siempre habrá la tentación de invocar un santoral integrado por Jakobson, Propp, Greimas y Chomsky, mientras los halagos de la crítica pretenden suplantar la voluntad ética por una voluntad estética de experimentar con el lenguaje. (1986, p.114).

Esta tendencia a institucionalizar el discurso literario mediante el trabajo de taller (un espacio que puede convertirse en un mestizo de burocracia y tecnocracia) en el que el escritor adquiere una formación profesional; y la conversión de la literatura en discurso subjetivo al mismo tiempo que la crítica pretende ser objetiva, científica (Tinajero cit. en Vallejo, 2004, p. 56), socava la confrontación entre el escritor y la realidad, entre la palabra y la vida, y entraña una cosificación de la cultura, entendida

como sistema de signos. A fines de los años 70, poetas, críticos y narradores experimentan un proceso similar al que vivieron los artistas y escritores de los años 30 cuando se fundó la Casa de la Cultura. El gesto de los poetas revolucionarios deviene en la obra de los escritores profesionales.

Cuando llega el momento de consagración y de conservación –Ulises Estrella funda la Cinemateca como parte de la Casa de la Cultura a la que años atrás había cuestionado-, y cuando las jornadas épicas ceden su lugar a las discusiones lingüísticas, es decir cuando la historia parece clausurada, Telmo Herrera se marcha del país y se instala en Francia, convirtiéndose en un exiliado. La versión de la cultura nacional que nos va a proporcionar este exiliado es significativa, en tanto toma distancia no sólo de un país, sino de un mecanismo que marcha hacia la institucionalización de lo que antaño fuera transgresor.

El retorno a la democracia en los años 80 va a ir acompañado de un cambio en los términos de la dependencia del país con respecto al centro imperial: la lógica del neoliberalismo, su afán privatizador y su preponderancia economicista, y sobre todo financiera, se instalan en el país como forma de dominio desde el exterior. Durante los años 80 se desata en el país la crisis de la deuda externa. (Regalado, 2011, p. 24)

La correspondencia de esta “forma de producción” en el terreno de la política se expresa por medio de un populismo de izquierda, rápidamente reemplazado por los sectores conservadores. La muerte de Jaime Roldós preludia una época en la que se instaló el terror de estado como método de dominación política. Eco de la guerra fría, continuación de la lucha contra el comunismo llevada a cabo por Reagan en Nicaragua, la represión policial –asesinato, tortura y desaparición- se enfrentó a grupos guerrilleros que se consideraban a sí mismos como herederos de las revoluciones latinoamericanas. La democracia de baja intensidad de los años 80 es al mismo tiempo ampliación de la desigualdad económica. La modernización defectuosa de los años 80 consiste básicamente en la entrada del país en una nueva fase de agroindustria extensiva –otra vez el banano, pero ahora acompañado del camarón, la madera, y otros bienes primarios- y en la dependencia aún más profunda del sistema financiero internacional dominado por Estados Unidos.

En esta época posmoderna la cultura va a adoptar, a nivel literario, la forma del taller como espacio de prestigio y de consagración. Resulta evidente, por ejemplo, que pertenecer al taller literario de Miguel Donoso Pareja significaba, y significa aún hoy,

la posibilidad de publicar y de ser escuchado por la crítica literaria. Los métodos para la conformación de un taller se aproximan más a las formas para el reclutamiento, o a la meritocracia, en la que los aspirantes presentan un texto que es sometido a juicio por los maestros. Aunque esta forma de proceder no es ajena al ámbito de la cultura, lo sorprendente es que haya adquirido una formalidad cuasi científica, como la que criticaba Tinajero. Como alteridad frente a este estado de cosas, resulta importante detenerse en la figura de Gustavo Garzón que, como lo hiciera Jorge Rivadeneyra, termina por convertir su literatura en gesto poético y político. Sus textos registran oblicuamente esa tensión entre la acción y el pensamiento, y constituyen pistas intelectuales para comprender el clima en el sucedió su desaparición.

Lo que pretendo al establecer este diálogo difícil e inacabado entre una tradición cultural y unos escritores cuya relevancia literaria parece, a veces, de segundo orden, es establecer una perspectiva desde la cual entender la cultura. ¿Es un objeto de contemplación del que están ausentes las implicaciones ideológicas? ¿Debe ser la cultura el panteón de los “grandes hombres”? ¿Es una herencia incuestionable? Creo que más bien habría que considerarla un territorio en conflicto, una lucha de ideas y de simpatías, que habla del presente y del futuro. Esta lucha, lejos de ser una acción vanguardista, es más bien un reconocimiento ontológico, es la presentación del ser olvidado. Escribe Juan Goytisolo: “(...) Nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, sean estas políticas, ideológicas, religiosas.” (1959, p.13) Eso no quiere decir que la novela sea un objeto neutral: es un movimiento en conflicto, vivo. Dice Goytisolo: “No se trata, como pudiera pensar algún incauto, de que los novelistas no dejen expresar ideas a sus personajes, sino de que estas ideas deben estar en función de sus temperamentos y caracteres, es decir: deben ser ideas de los personajes, nunca del autor” (1959, p.13).

4.-El momento del peligro

Escribe Agustín Cueva en *Lecturas y Rupturas* de 1986:

Jorge Rivadeneyra tampoco es santo de mi devoción literaria. Creo que hay un acuerdo nacional en cuanto a *Ya está amaneciendo* (1957), artísticamente deplorable pese a sus buenas intenciones revolucionarias. *Las tierras del Nuaymás* (1975) en cambio, fue reivindicada por muchos compatriotas como una

especie de obra maestra de un James Joyce criollo, verdadero artífice, si es que no mago del lenguaje. Personalmente encontré que era una obra contrahecha y sin el menor sentido artístico, pero nunca me atreví a decirlo hasta que consulté con dos amigos escritores ajenos a la enclaustrada mitología ecuatoriana. Me tranquilizaron; a juicio de ellos al menos, yo no había perdido todo norte literario. Ahora, si tuviera que volver a enseñar literatura como en mis años mozos, escogería *Las tierras del Nuaymás* para contrastarla con *Entre Marx y una mujer desnuda*, con el fin de mostrar en la práctica cómo similares intenciones pueden producir buena o mala literatura. (p. 200)

Este juicio lapidario provocó mis dudas sobre el crítico lo mismo que sobre la obra de Rivadeneyra. ¿Por qué Cueva se ensañaba así con un autor que, como señalaba arriba, desde una perspectiva vanguardista es precursor de los Tzánzicos? *Ya está amaneciendo* (1957) no me pareció “artísticamente deplorable” sino lo contrario, artísticamente valiosa: una novela que se inscribe en la crítica social del indigenismo y que se moderniza a partir de la constatación de un nuevo estado de cosas: la influencia de los EE.UU en la cultura. *Las tierras del Nuaymás* (1975) es un libro que se publicó inicialmente en Barcelona, y que al leerlo hoy suscita curiosidad por un autor que parece haber desaparecido de esa “enclaustrada mitología”, en la medida en que Rivadeneyra ha sido un actor secundario de nuestra escena literaria, a diferencia de Cueva, que ha sido uno de los protagonistas. ¿Por qué Cueva se refiere a estas obras como “deplorables”, “contrahechas” y “sin el menor sentido artístico”? Mientras en los análisis que Cueva hace de las obras de Icaza el crítico distingue el avance del capitalismo sobre el mundo feudal, en el juicio que traza de Ribadeneyra no existe análisis, sino más bien una apelación al “acuerdo nacional” a “dos amigos escritores ajenos” y finalmente a la comparación con *Entre Marx y una mujer desnuda*, para señalar que ésta si sería buena literatura.

Me parece que Cueva es indolente cara a aquello que refería Benjamín como la “cristalización del peligro”, o el momento de la muerte, que en *Las tierras del Nuaymás* es el eje de la obra: la guerrilla que marcha al fracaso. En la medida en que Cueva parece haberse instalado en la posición del crítico objetivo, ni siquiera intenta devolver la obra a su contexto, para leerla a partir de su particularidad y como un sistema de signos que responde a una coyuntura política y social. La ética de la novela se le escapa a Cueva: es un libro sobre la rebelión. Y es evidente que le resulta imposible cualquier asomo de simpatía. La simpatía hubiera nacido si el crítico hubiese leído el texto como una novela, y si no hubiera actuado como hombre de

partido: sus amigos le dan la razón, cuando lo verdaderamente humano es dar la razón a los enemigos.

En uno de los pasajes de la novela de Rivadeneyra, un militar dice un discurso condenatorio de los guerrilleros. “Dice bandoleros con la fuerza de un edicto, machaca el epíteto hasta convertirlo en una sustancia pobre”. (p. 142) Los guerrilleros no sólo son perseguidos por el gobierno, sino que sus antiguos conmlitones los traicionan y los difaman, divulgando la noticia de que han escapado a Miami con el dinero que habían recibido para la guerrilla, cuando la verdad es que están presos o muertos en la montaña. Esta derrota se encuentra enlazada con la memoria de los crímenes de la segunda guerra mundial, como si los jóvenes latinoamericanos que marchan a las guerrillas en los años 60 fueran semejantes a aquellos que murieron aplastados bajo la bota nazi en los 40. Dice Malva, un personaje que logró escapar de los campos de exterminio y que participa en la guerrilla:

Salimos para siempre. Caminé a duras penas con la mochila, rumbo a la estación. En el trayecto, tanta gente llorosa como mi madre, pañoletas y equipajes, todo eso, y los soldados enormes ordenando, acá los hombres, allá las mujeres, a este lado los niños, órdenes en alemán, las entendíamos vos sabes, hablábamos alemán, checo, yidish. (p. 147)

Malva es la esposa de Pancho Mideros, el héroe de la novela, y por eso es importante, en la medida en que representa un vestigio vivo de aquello que pudo ser destruido y que se comunica con lo nuevo. Dice el narrador:

(...) la humanidad se divierte-canta, pero ya no con aquellos ritmos de jazz que encantaban a los carceleros mientras despachaban nuevas víctimas hacia los hornos crematorios. ¡Pobre Malva! El jazz y la muerte. Hoy hacen lo mismo los nazis de este continente jodido, pero sin bombos ni platillos. (p. 119)

Mientras los críticos importantes, mandarines de la cultura, se dedican a cantar o a escribir sus comentarios condenatorios, los carceleros –los nazis de este continente jodido- despachan a los rebeldes y a los inocentes. Sin bombos ni platillos, es cierto, pero con la certeza de que cualquier testimonio que escape de los hornos crematorios será incinerado por la crítica oficial como ejemplo de lo que no se debe escribir. La cultura de los perdedores debe ser destruida, según nuestro crítico y sus amigos ajenos a la mitología local, pero no a la mitología de la cultura oficial. En los años 70 el Frente Cultural –del que formaban parte los Tzántzicos, y los Críticos- asalta la Casa de la

Cultura: este acto significa algo distinto a querer cambiar la cultura, implica querer tomar el poder.

A diferencia de Cueva, cuya herencia resulta difícil de asumir, Donoso Pareja, desde una posición también objetiva, describe la novela con la neutralidad de un estudioso pero de una forma mucho más sensible:

Todo este manejo lingüístico se engarza, se teje con los bloques de tensión básicos de la novela; deseo de cambio –desde una postura honesta pero irresponsable y desesperada- versus las propuestas conservadoras del estatus y de la izquierda tradicional. Por un lado los calificados de “aventureros”, por el otro los burócratas de la revolución. Todo esto inserto en una situación real de explotación económica y dominación ideológica por parte de la clase en el poder. (2002, p.62)

Si comparásemos *Las Tierras del Nuaymás* (1975) con *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) y con *Polvo y ceniza* (1979), tarea en la que implícitamente se empeña Alicia Ortega al inscribirlas dentro del mismo subcapítulo de las novelas de los años 70, en su historia de la novela, quizá encontraríamos muchas más equivalencias entre la obra de Rivadeneyra y la de Cárdenas que entre aquella y la de Adoum. Mientras Rivadeneyra y Cárdenas trazan relatos en los que la rebelión desemboca en tragedia, y en los que aquello que persevera de la rebelión y la muerte es una ruina histórica, canción popular, memoria personal, leyenda, Adoum escribe un texto con personajes, y a tono con la época, un experimento estructural y lingüístico, del que podemos extraer la conclusión de que el autor sabe escribir, es un tecnócrata o un burócrata, según como se mire, pero no es un novelista, pues como el mismo autor ha sostenido, el texto no es una novela, sino texto con personajes. Escribe Juan Goytisolo: “No sé quién dijo que todo procedimiento novelesco perfecto deja de ser un procedimiento para convertirse en una concepción inédita del hombre y del mundo.” (1959, p.26). ¿Se puede decir del texto con personajes de Adoum que es una novela? ¿Al menos una novela imperfecta? Rivadeneyra está más cerca del procedimiento novelesco inédito: el narrador, personajes, ambientes, trama se articulan en una variante muy específica de lo novelesco: es la novela americana de las selvas, los andes y el mar, pues el personaje principal, Juan Feliz, vive aventuras en esas latitudes.

De las tres novelas (*Las tierras del Nuaymás*, *Entre Marx y una mujer desnuda* y *Polvo y ceniza*) la de Rivadeneyra es al mismo tiempo la más “comprometida”, y la que resulta más problemática. A diferencia de lo que sucede con *Polvo y ceniza*, en la

que el personaje pasa del terreno de la leyenda al de la novela, en *Las tierras del Nuaymás* los héroes pasan de la novela a la leyenda. Relato de aventuras, denuncia política y social, reflexión sobre la historia, la novela de Rivadeneyra apunta en la dirección de las grandes transformaciones, y en ese sentido, los personajes de su relato son al mismo tiempo héroes de una historia y héroes de la historia real. Este nivel de compromiso –que convierte esta novela en un texto testimonial- resulta relativizado por el experimento de lenguaje que el autor intenta llevar a cabo y que, como han señalado algunos críticos, comenzando por el mismo Cueva, no siempre resulta loable.

Literatura de los perdedores, testimonio de un sobreviviente, el carácter novelesco, anti-genérico, relativista, adquiere resonancias históricas, legendarias, heroicas. La huella que dejan los vencidos es el instante en que se paraliza la historia. Pero esa historia se paraliza, paradójicamente, por un discurso imaginario, en el que lo heroico y lo cómico conviven y le devuelven su ontología, su ser olvidado a los personajes del libro.

Mientras que en novelas de los años 80, como *El rincón de los justos* (1982) de Velasco Mackenzie, o en *Sueño de lobos* (1983) de Ubidia, podríamos apreciar el valor de la anécdota y el trabajo con el lenguaje, virtudes que provienen de la conciencia del oficio de escritor, en *Papá murió hoy* (1984) la anécdota se convierte en una de las formas del compromiso y la estructura y el lenguaje novelesco experimentan una transformación que los coloca en los límites del testimonio. El lugar secundario que ha ocupado la novela de Herrera en nuestra tradición literaria no sólo responde a su condición de exiliado y a ser un “desconocido”, sino que su literatura se diferencia de la que se educó en talleres y en los circuitos oficiales y esa suerte de inocencia la ha mantenido en los márgenes. Quisiera hacer énfasis en este punto que acabo de mencionar: la cultura oficial de los años 70 y 80 se hizo en los talleres literarios que, como señalaba antes, desplazaron la discusión de la política a la lingüística. De ahí que en la novela de Herrera el narrador evita las marcas del oficio –la construcción de un narrador, de personajes, de historias- y se lanza directamente a un soliloquio de recuerdos (Corrales, 2001, p. IX), a un collage de memorias sobre sus muertos:

 Todos los recuerdos terribles de los otros muertos de mi familia vinieron de golpe, no pude contenerlos, se precipitaron como un montón de gente haciendo cola para ver un partido de fútbol. Y de pronto, una de las puertas del estadio de fútbol cae como un gigante, así mi corazón, así mis penas, así mi dolor, así mi

angustia cayeron. No pude resistir, imposible resistir. Y quise hacerme el valiente, el muy macho, para contener el ataque, ganar la batalla de amor con mis muertos (...) (Herrera, 2001, p. 78)

Este instante de lucha contra la muerte, mónada en torno a la cual gira la novela en diversos sentidos, se convierte a su vez en discurso de lo políticamente incorrecto, en novela del exilio en el más amplio de los sentidos, pues esta forma de contar, esta manera de exponer la memoria propia, ha permanecido ajena al núcleo de nuestra tradición literaria. Es más, que la novela se dedique a recordar una historia de familia, a salvar del olvido las historias de aparecidos, la vida de un pueblo y de un barrio, y que carezca de trama y de personajes suscita preguntarse más bien por cuál es la filiación de esta clase de texto, es decir, de dónde viene esta forma de contar. La intención elegíaca, que comparte con otras novelas como *La cueva* (1990), del mismo autor, en la que se recuerdan las hazañas de un grupo de amigos, se podría aplicar a esta misma clase de textos desde una perspectiva crítica: escribir sobre estas novelas significa rescatar del olvido aquello que parece ajeno a la cultura dominante.

Dice Miguel Donoso sobre *Papá murió hoy*:

Papá murió hoy (Destino, Barcelona, 1985) de Telmo Herrera –nacido en Mira, Provincia del Carchi, en 1948- y residente desde 1973 en París, novela casi desconocida entre nosotros (he podido leerla con gran atraso en fotocopias de su primera y hasta hace poco única edición). En ella, bajo el impacto de una noticia escueta y brutal “Papa murió hoy”, se desata, en el fluir de la conciencia, un conjunto de ideas, recuerdos, anécdotas que, sin ningún orden cronológico y con lenguaje coloquial, nos enfrenta a un narrador que piensa o escribe, qué más da (el texto se asume, sin perder su frescura y su naturalidad, a veces como una carta, a ratos como el fluir de conciencia de un adulto, también como la visión de un niño, de un hombre común, incluso de alguien culto), sobre una familia, una ciudad (Quito), varios tiempos de un mismo espacio (la ciudad y el país), esgrimiendo un tono –esto quizá sea lo mejor del relato- inocente e irónico a la vez, agudamente crítico y nostálgico, culpígeno y desafiante. (2002, p.192)

Testimonio y escritura anti-genérica, *Papá murió hoy* se perfila como aquello que en los años 80 no se debía hacer, en la medida en que eran los talleres literarios y la herencia de Adoum, Cárdenas y Egüez lo que se imponía como lo culturalmente correcto. Creo que el reconocimiento que obtuvo esta novela en el extranjero –quedó finalista del premio Nadal en 1984- y su escasa visibilidad en la historia literaria y a nivel de crítica y ediciones, refleja la ambigüedad de nuestra condición cultural, en la que, pese a la aparente democratización llevada a cabo cada cierto tiempo, prevalece un núcleo duro, cerrado sobre sí mismo, que señala sobre qué se debe escribir y cómo.

Cuando el narrador de *Papá murió hoy* pretende explicar por qué en su familia no ha habido grandes artistas, pese al talento que tíos, abuelos, primos y primas tienen para cantar, pintar, escribir, llega a decir que el problema “No es con el arte, sino con los cretinos que tienen el poder cultural” (2001, p.59). Esta declaración, que se repite de formas diversas en el texto de Herrera, es un evidente cuestionamiento de una cultura instalada en las instituciones estatales y privadas y no en la libertad creadora.

En un ensayo sobre la condición cultural de los pueblos hispánicos, al reivindicar la figura del exiliado Blanco White, Eduardo Subirats señala que en nuestra tradición no se ha prestado la suficiente atención a los exiliados, porque son ellos quienes con su versión del pasado amenazan el poder cultural que mantiene un orden de cosas que le favorece. Es decir que Ribadeneyra y Herrera, desde sus respectivos exilios –en Venezuela y en Francia- son la mejor fuente de información y de interpretación crítica de una historia que ha sido escrita como monumento a los vencedores.

Si existe una cultura dominante, en torno a la cual, como restos de un naufragio, como ruinas de una época, como textos “estéticamente fallidos” se acumulan las novelas, los relatos y testimonios de exiliados y desaparecidos, la cultura de los vencedores y la cultura de los vencidos señalan en direcciones que, en algún momento, se convierten en direcciones opuestas. Si las novelas de Ribadeneyra y Herrera resultan incómodas –permanecen demasiado lejos de la cultura oficial- en el caso de la escritura de Garzón ésta termina por subvertir las fórmulas de composición y consagración. Si en el caso de Ribadeneyra el escritor había intentado el gesto vanguardista, y había terminado por evocar el acto poético por medio de la escritura, en Garzón la escritura prepara al artista para el acto poético: Garzón pasa por los talleres de escritura de Donoso Pareja, combina su trabajo de taller con la militancia política y finalmente apuesta por el gesto vanguardista que se enfrenta al terrorismo de estado que lo desaparece.

La institucionalización de la cultura –llevada a cabo en los años 40 con la creación de la Casa de la Cultura y en los años 70 por medio de la dinámica del taller literario- encuentra su punto crítico, como lo hiciera la generación de Ribadeneyra, en la acción en la que se combinan la poética y la política. En los cuentos de Garzón va a quedar establecida la herencia de la cultura de taller literario, pero va a plantearse al mismo tiempo un programa de acción. Esta doble pertenencia responde a un

compromiso con aquello que es objeto de destrucción de un estado de cosas. En el cuento *Cotidiana Obscuridad* el Ministerio al que ingresa a trabajar el protagonista reduce su nombre a una sola letra (N) y el proceso de integración al trabajo significa, entre otras cosas, prohibirle la comunicación con sus compañeros. Este proceso de aniquilación de la memoria y de aislamiento es comparable a lo que va a suceder durante los años de la represión y el terror de estado: de la reducción del nombre a una sola letra –que sucede en la ficción- se pasa en la realidad a la desaparición de los cuerpos. Escribe Byron Rodríguez:

El superministerio, una metáfora del poder que no admite errores, los suprime, es una caja futurista dotada de máquinas sofisticadas, gélida. Los hombres y mujeres solo viven para el tedioso trabajo, hasta que una sonrisa rompe el silencio y la humanidad despierta. Este es uno de los textos más logrados por su concisión y poesía. (2011, p.7)

El momento del peligro, el potencial revolucionario del que hablaba Benjamin, queda retratado en el relato *Interrupciones 2*, en el que una guerrilla decide asaltar el palacio en el que habita el dinosaurio que se come a los jóvenes de la ciudad. Este cuento, así como los otros que forman la obra de Garzón, debe ser leído al mismo tiempo como proyecto y testimonio: lo que nos quedó de uno de esos jóvenes –Garzón- devorado por el monstruo del palacio, fue un conjunto de relatos. Pero el carácter explosivo de esta memoria reside no sólo en su involuntaria condición elegíaca –a diferencia de lo que sucede con Rivadeneyra y Herrera, cuya nostalgia del pasado es voluntaria- sino en su proyección crítica. Y en algo más: estos escritos son mentiras, metáforas, intuiciones en el sentido que daba Rulfo a las intuiciones, como detonantes o explosivos o recreaciones de la realidad. Me explico: estos relatos están poseídos por el terror, son una premonición de la muerte.

Frente a las narraciones y cuentos de los años 80, representados, entre otros, por Huilo Ruales y Raúl Vallejo que exploran el mundo marginal, los relatos de Garzón expresan una situación problemática, una herida abierta en torno a lo que significa la pasión intelectual y la forma en la que deben mirarse los legados culturales. La historia literaria ¿debe centrarse en la apología de las obras premiadas y los autores consagrados –aun cuando su tema sean los mundos periféricos- o más bien, plegando a la demanda de Benjamín, debería mirar en dirección a los proyectos incómodos, inacabados, insatisfechos con las instituciones dominantes? Es decir que, para entender mejor el pasado, las obras que pretenden convertirse en acción, nos podrían

decir más que aquellas que se establecieron como modelo o como escritura monumental. Esas obras inacabadas y, en último término, erráticas, conservan un potencial revolucionario que las otras han terminado por perder bajo su montaña de prestigio y de aceptación social.

5.-La simpatía como mediación

El barroquismo de *Las Tierras del Nuaymás* contrasta con el lenguaje directo de las anteriores publicaciones de Rivadeneyra e incluso con textos publicados recientemente, como *Una y otra vez* de 2010 y *Todocaminos*, de 2011, editados en Venezuela. Esta voluntad de ornamentación puede explicarse por la influencia de Joyce, que tuvo una presencia importante en nuestras letras, pero también puede deberse a una incertidumbre ética, a un momento de vacilación sobre lo que significa la escritura como historia y como proyección.

Apoyándonos en Bajtin, en la noción de que un texto es un terreno sembrado de conflictos ideológicos, cabe preguntarse qué es lo que sucede cuando en ese texto el lenguaje tiende a volverse opaco. ¿Quiere decir que las ideas son poco claras? Dice el narrador de *Las tierras del Nuaymás*: “El Jardín de las Risas, la de ellos, porque me gustaba poner nombres a las cosas, otros nombres para que sean un poco más”. (p.24) Lo que sucede en esta novela es que el lenguaje representa en gran medida un mundo subjetivo, un escape del devenir exterior e histórico del lenguaje. Este neobarroquismo, que se encuentra en otra novela de la época, *La Linares* (1976), de Iván Egüez, se caracteriza en el caso de Rivadeneyra por mantener abierta una interpelación ética. La novela parece haber clausurado el sentido que podían haber tenido los movimientos guerrilleros para sus protagonistas. Es decir que en la novela de Rivadeneyra no existe una reivindicación de los movimientos guerrilleros, de sus héroes y de sus proyectos de sociedad. (En ningún momento la novela se vuelve discursiva o defiende al Che Guevara o a Fidel, a diferencia de lo que pasa con la novela de Adoum, donde se enarbola abiertamente la bandera guevarista). Pero si la novela de Rivadeneyra apela a un espesor descriptivo para mantenerse en los límites de la opción política, como si la abundancia de palabras le impidiera defender unas ideas que lleven a la acción, en cambio se vuelve objetiva y transparente cuando interpela y condena a ciertos personajes de la historia.

Escribe Rivadeneyra:

El Pancho llamaba patriotismo a su ambición, dice Víctor Chirinchos. El ser humano es el único que se place adornando sus excrementos. Si los cerdos juzgarían a la humanidad, dice Silvia, creerían que todas las mujeres tenemos catorce tetas, y ríe. (p.65)

En este diálogo entre Víctor, quien ha traicionado al grupo de amigos, y Silvia, quien acusa a Víctor de impasible y cobarde –de cerdo- se evidencia una postura ética: el traidor busca justificar su impasibilidad y luego pretende descargar sobre los caídos la culpa de su desgracia. Pero uno de los personajes, como una conciencia ética, le recuerda que su forma de justificarse habla más de sí mismo que de los caídos. El narrador llega a decir en cierto momento: “Reímos menguaditos los casi todos, no el Víctor Chirinchos: él era propietario, lo fui sabiendo, de dos fuentes del contento: sus éxitos, obvio, los traspies de sus amigos, *idem*”. (p. 53). Además, Víctor es periodista en un diario: el traidor queda así asociado a otra de las versiones de la cultura oficial, la versión privada. E incluso la narración llega a presentarnos a Víctor asistiendo a un taller en Ciespal, mientras sus amigos caen muertos o presos en la selva. Esta interpelación y condena, lejos de la pura idea o de la teoría, apunta en dirección de la ética y mueve a la antipatía. Es decir que, no obstante la carga cultural e histórica, que en este caso resulta envuelta en un lenguaje barroco que la relativiza, la novela es capaz de sostener una reflexión sobre la ética y de motivar un sentimiento –una estética- de rechazo. Este sentimiento se vuelve mucho más rotundo cuando el narrador muestra lo que hacen los soldados con los perdedores, con los guerrilleros:

El entrenamiento de pastores alemanes debe ser preciso, señores antiguerrilleros, le dice a su grupo (...) Mi capitán, dice el teniente Rodríguez, ¿no sería mejor practicar con algún guerrillero? (p.120)

El cuestionamiento ético ya no se plantea aquí en base a lo que significa la amistad o la valoración de un gesto –como sucede con Víctor- sino que implica una cuestión mucho menos sutil: los personajes están abriendo la posibilidad de la tortura, y eso significa, en este tratamiento irónico que plantea el texto, un sentimiento de horror. Pero si a nivel ético y estético se rechaza la traición y la crueldad, en cierto pasaje de la novela el narrador hace un elogio de la rebeldía, encarnada en Satanás como el más grande de todos los rebeldes.

Selecciono a mis discípulos, dice Dondiablo ¿A santo de qué optó por mi hijo, señordon? Por rebelde, patronita. ¿Sabe?, la gente se vuelve así cuando tiene náusea de la cacamundo. (...) Mire, doña, hace megamil años tuve náusea. Otros

también la tuvieron y me fue obligatorio acaudillar la náusea del decacienmilenio.
(Rivadeneira, 1983, p. 164)

La rebeldía provocada por la náusea mueve al mesianismo, del que hablaré más adelante.

En apariencia, la novela de Telmo Herrera adopta una posición política por sobre la ética, en la medida en que el texto es una defensa de la historia familiar, que es como si dijéramos una historia del partido. Sin embargo, en la aproximación que establece el narrador a los personajes de su propia familia, encontramos a veces una voluntad crítica, e incluso algunos ataques abiertos a actitudes que el narrador considera mezquinas, como por ejemplo cuando se refiere a la familia de Aloag que lo trata despectivamente en cierta recepción en su casa. Esta inclinación a la crítica se evidencia en otros momentos, con personajes diversos, como cuando el narrador cuenta que:

Así hay gente envidiosa, aquí en París he conocido muchos. En una de las recepciones del embajador ecuatoriano en París, al entrar, vi a una persona que creía era mi amigo, habíamos charlado mucho sobre la cultura en Ecuador, lo que podríamos hacer; (...) Torres se llamaba ese individuo, y al verme llegar sin terno, sin corbata, con el pelo largo, a la residencia del señor Embajador, me dio las espaldas ¡qué se habrá creído ese pendejo! (p.13)

Este desencanto mundano se convierte a veces en rechazo a los mitos de nuestro mundo moderno. Así, el narrador, al recordar las navidades que pasaba en su infancia, llega a decir:

¡Carajo! ¡qué cabreado estaba contra Papá Noel! Quería encontrarme con él y arrancarle las barbas blancas, viejo cabrón, viendo que no teníamos plata y que mi mamacita estaba enferma, viejo cabrón que no quiso dejarnos unos juguetitos (...) (p.160)

Aquí Herrera se desplaza del cuestionamiento ético, que mueve a la antipatía contra los envidiosos, a la crítica de un personaje que representa la supuesta generosidad: el mito del santo regalón cae hecho trizas frente a la realidad de pobreza y enfermedad. Existe aquí una conciencia de saberse por fuera de la creencia general. Sin embargo, Herrera vuelve a apuntar contra los personajes del mundo real, cuando dice:

Ya no existe en la Vicentina la cruz verde que hacía huir al diablo, a la viuda, a todos los demonios pero que no hiciste huir, cruz, a los propietarios del

Tenis Golf Club donde, ahora, está el Palacio de los Deportes, a esos hijos de puta (creo que era una familia Guerrero), que no nos dejaban jugar, a nosotros, niños, jóvenes, al fútbol. (p.172)

En este anatema se combinan las cuestiones de carácter social- los dueños del Tenis Golf Club- con las de orden ético –quienes no permitían a los niños, a nosotros, jugar al fútbol. El narrador pasa a contar cómo se expulsa a los niños de la Vicentina de los campos de fútbol, persiguiéndolos a caballo y cazándolos como a animales. Dice Manuel Corrales: “El narrador, sin dejar de lado un solo momento la rebeldía (...)” (2001, XVII) En donde la rebeldía es al mismo tiempo una ética-estética.

Sin embargo, el narrador es capaz de establecer distinciones a nivel social, cuando el comportamiento de un personaje refleja cierta humanidad. Dice Herrera:

Al único cura que yo quería, era a mi tío, el Padre Telmo, un cura muy inteligente. Él nos tomó casi a todos las fotos que tenemos de la familia. Puedo reconstruir toda la vida de los Herrera, gracias a esas fotos (...) (p.105).

Lejos de ser una obra aséptica o partidista, *Papá murió hoy* se encuentra sembrada de tensiones y supera los esquematismos. Es decir que, en tanto novela –esa totalidad concreta- nos devuelve a los personajes y a sus pasiones, nos permite simpatizar y rechazar a algunos de esos personajes, nos plantea la posibilidad de coincidir con las perspectivas del narrador, no sólo de forma teórica, sino al nivel del sentimiento.

Creo que ante la brutalidad con la que se impuso la guerra sucia durante los años 80, las consideraciones éticas cobraron una agudeza y una clarividencia que tendió a borrar los matices intermedios. Es decir que, como nunca antes había sucedido, la reflexión sobre el bien o sobre la muerte cedió su lugar a la constatación de que se venían tiempos en los que se iba a jugar a la vida o la muerte. Escribe Gustavo Garzón, en “Cotidiana Obscuridad”, cuando contrasta el desorden de la ciudad con el mundo marcial del ministerio: “(...) hasta se le ocurrió que lo único racional, para exterminar o salvar ese lupanar, era hacer que la urbe fuera el ministerio y viceversa”. (p.18) Y el burócrata que dirige el trabajo de ene, personaje del relato, le dice al final: “El Ministerio, ene, no permite errores, los suprime”. (p. 22). Esta especie de advertencia (la inminente supresión, el exterminio) tiene como respuesta el cuento “Interrupciones 2”, en el que se planea matar al dinosaurio que vive dentro del palacio. “El uno miró su reloj para comprobar que aún había tiempo suficiente antes de que

llegara el camión con el desayuno del dinosaurio”. (p.24) Este estado de guerra, evidente en los cuentos mencionados, se modera en otro relato de Garzón, “Hola, dijo la mosca”, en el que se desplaza o se difiere el enfrentamiento abierto, y se apela más bien a una conciencia que se sabe atrapada en un mundo absurdo, pero que todavía no llega a convertirse en un mundo que suprime a los humanos. Dice el narrador:

Pero no hay tiempo para recuerdos o anhelos absurdos: el bus llega, hay que abordarlo y someterse al silencioso o cretino viaje hasta la parada correspondiente, hacer el camino de cada cinco días a la semana y llegar a la silla detrás del escritorio y de pronto despertar hablando por teléfono, contestando cortésmente y tomando nota de cualquier cantidad de estupideces que mantienen a nuestra sociedad cohesionada, pulcra, ordenada. (p. 38).

Este sentimiento de insatisfacción con la rutina y la mediocridad de la vida ciudadana es muy diferente al que se advierte en los otros relatos, cuando se anticipa un estado de guerra abierta. Pero mientras que Garzón cree que va a enfrentar un estado de guerra, lo que va a suceder es que él, y muchos otros como él, van a ser víctimas del terrorismo de estado. Si la guerra es una extensión de la política por otros medios, como decía Clausewitz, la política moderna ha perdido la capacidad de introducir en la concepción de sí misma la reflexión ética. Y por lo tanto la guerra termina por obedecer en último término a una política del terror, a una política en la que todo está permitido contra el enemigo, o contra “el error”. La ética impone un límite a la política: la humanidad del otro, el cuerpo del otro, en último término la vida del otro.

Frente a la figura de Sartre y el Che Guevara, reivindicadas por Tinajero como modelos de comportamiento, es necesario reflexionar si esas figuras no son más bien de carácter político antes que de orden ético. ¿Cuál es la enseñanza ética que legaron a la generación de los años 60 y a las generaciones posteriores? ¿Cuál es la mirada que tienen sobre el bien los escritos estéticos de estas generaciones? ¿Cuál es el valor que, en último término, por encima de los partidismos, conceden a la vida humana? Resulta interesante contrastar los textos de Rivadeneyra y Garzón, y advertir que mientras en el de Rivadeneyra se oblitera el carácter partidista de la lucha, mostrando más bien los claroscuros éticos –la traición de los conmlitonos, la tortura de los enemigos- en el de Garzón se supone una guerra abierta entre partidos, cosa que no va a suceder en la realidad: la guerra abierta es sustituida por la guerra sucia, en la que está permitida la tortura, la desaparición. Mientras que la ética del exiliado, aún del exiliado voluntario,

no deja de señalar la responsabilidad de aquellos que negaron su humanidad (ignorándolo en una reunión social o despojándolo de un espacio para jugar). Frente a la concepción clasista o partidista de Tinajero y Cia. cabe introducir una reflexión mucho más compleja, que sea capaz de identificar el sustrato ético y estético de las acciones, y que permita identificar las motivaciones mucho más profundas de los personajes: la traición, la rebeldía, la gratitud, el hastío. No quiero decir que semejantes sutilezas no pertenezcan al terreno de lo social, sino más bien que la literatura, en tanto expresión total de lo humano, debe considerarlas en su realidad y dentro del terreno de lo social: del imaginario social, es decir, de la literatura. Así como la imaginación es parte de la realidad –o al revés- la ética, como señalaba Bajtin, define los límites de la estética. O más bien, las dos se complementan.

6.- Sentimiento y Mesianismo

Pienso que lo que Benjamin denominaba el potencial revolucionario, que se encuentra contenido en estas narraciones, lejos de invocar la violenta promesa de un mundo nuevo, lo que suscita es el sentimiento de la melancolía frente a lo irreparable. La tristeza que nace cara a lo que perdimos para siempre carece de posibilidades de redención. Las cicatrices y su dolor no se pueden borrar, no se pueden lavar: el potencial revolucionario se desvanece en la muerte y desaparición, en el paso del tiempo sin remedio, sin vuelta atrás. Dice Milán Kundera:

Pero, si el porvenir no representa un valor para mí, ¿a quién o a qué me siento ligado? ¿A Dios? ¿a la patria? ¿al pueblo? ¿al individuo? Mi respuesta es tan ridícula como sincera: no me siento ligado a nada salvo a la desprestigiada herencia de Cervantes. (1987, p.30)

“Lo que está perdido- se decía Catulo a sí mismo en uno de sus versos- dalo por perdido”. Por eso, aunque el pasado contenga una potencia revolucionaria inminente, esta sólo puede existir en nuestra conciencia que se proyecta hacia el futuro, que implica siempre novedad. Es decir que la memoria inspira a la imaginación, la empuja a vivir, aunque son las nuevas circunstancias, los nuevos hombres los que encarnen con un nuevo rostro los sueños del pasado.

Esta novedad de la vida es el mayor desafío. El pasado que nos habla desde estas historias que he elegido por la simpatía que me provocaban sus héroes y sus autores, es un tiempo irrecuperable. La guerrilla y los amigos perdidos en una aventura desgraciada; el país y el padre perdidos tras el exilio; la vida misma dejada en los

vericuetos de una idea, son todos bienes que no se pudieron salvar, que se desvanecieron. El relato que los evoca llama a la compasión y a imaginar que nuestras propias pasiones pueden apostar a la transformación del mundo, a recuperar al país y a vivir junto a nuestros padres, a salvar nuestra vida y la vida de los otros en una época de terror y de miedo.

El mesianismo vendría a consistir en identificar el sentimiento que nos provoca un relato, como quería Williams. Y en el caso de las novelas y cuentos estudiados, el sentimiento que provocan los héroes de estos relatos, es siempre un sentimiento que viene de la simpatía.

Según Kundera, la novela se inspira en distintas versiones de lo que él denomina *La llamada*. La llamada del juego (Diderot), la llamada del sueño (Kafka), la llamada del pensamiento (Musil), la llamada del tiempo (Proust). (1987, p. 29) Cabría añadirle la llamada del deseo, que quizá las contenga o sea todas.

En Pancho Mideros, héroe de *Las Tierras del Nuaymás*, el deseo de la aventura y el amor, de la justicia y la amistad mueven a la simpatía. En el caso de *Papá murió hoy*, el dolor del narrador ante la muerte de sus seres queridos mueve a la compasión, el deseo del narrador por enfrentarse a la muerte mueve a sentir simpatía por él y por la vida. En los relatos de Garzón el deseo de enfrentarse a la muerte inminente, a su terror, suscitan un sentimiento de miedo, de coraje y también de piedad.

Propongo, finalmente, reconocer el sentimiento que nos produce un hecho artístico, como su estética.

7.-Conclusión (la pasión como promesa)

Confinada a las universidades, convertida en profesión, disecada por eruditos, la escritura ha terminado por perder, en muchos de los escritores y de los lectores, su poder de encantamiento. Se olvida que más allá de objeto de análisis y producto de un taller, medio para conseguir prestigio y a veces para ganarse la vida, la literatura, la poesía, la creación es una de las más elementales actividades humanas. Hablar y escribir se encuentran cargados de historia y cultura, como decía Bajtin, de una intencionalidad política, social, ética y estética; pero la poesía –dentro de la cual están estas novelas- alimenta un poderoso instinto, un llamado visceral que difícilmente puede ser racionalizado: las palabras de la poesía son siempre las palabras de la calle, el rumor de los sueños, el lenguaje de lo porvenir. Es, en el fondo, un sentimiento de

hallarse vivo, poseído por un deseo, vencido por un desgarramiento, solo frente a la ausencia de un Dios.

“Si hubieras sabido ser hombre- le dice César Vallejo a Dios- hoy sabrías ser Dios”. Esta soberbia del poeta echa a correr el fuego de la rebeldía, de la aventura, del sacrificio. La seriedad de la Historia –en sus variantes sociales y literarias- se encuentra carcomida, socavada, vencida por la irónica presencia de la pasión, de la vida imaginaria. La Historia, como Dios, no admite más que la melancolía, pero frente a la melancolía y el sentimiento de la pérdida, la vida arde locamente. “Si hubieras sabido ser hombre- podríamos decirle a la historia- hoy sabrías ser Historia”.

Establecer un diálogo entre historia y literatura, entre los monumentos y los olvidos, significa tomar partido por el olvido, por lo que se desvaneció y sólo puede ser evocado por un lenguaje que se encuentra fuera de la ley, el lenguaje de la ficción. La Verdad Totalitaria, muchas veces representada por la historia, es reemplazada por la múltiple totalidad de la literatura, de la novela: el momento del peligro, aquel en el que está contenido el potencial revolucionario, la ética y el mesianismo, es el momento en el que el testimonio imaginario nos devuelve la humanidad y la pasión que promete.

8.-Bibliografía

Agoglia, Rodolfo, (comp.), 1985, *Historiografía ecuatoriana*, Quito, Banco Central del Ecuador.

Bakhtine, Mikhaïl, 1987, *Esthétique et théorie du roman*, France, Gallimard.

Benjamin, Walter, 2008, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad., Ed, e Intr. Bolívar Echeverría, México, UACM/ ÍTACA.

Carvajal, Iván, 2005, *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión.

Corrales, Manuel, 2001, “Prefacio”, en Herrera, Telmo, 2001, *Papá murió hoy*, Quito, Paradiso editores.

Cueva, Agustín, 1986, *Lecturas y rupturas*, Quito, Planeta.

Donoso, Miguel, 2002, *Nuevo realismo ecuatoriano: crítica literaria*, Quito, Eskeletra.

Freire, Susana, 2008, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa.

Garzón, Gustavo, 1991, *Brutal como el rasgar de un fósforo*, Quito, Municipio de

- Quito.
- _____, 2010, *Vivo en medio de tantos muertos*, Quito, CCE.
- _____, 2011, *Más allá de la transparencia*, Quito, CCE/ K-oz editorial.
- Herrera, Telmo, 2001, *Papá murió hoy*, Quito, Paradiso editores.
- _____, 2003, *La cueva*, Quito, Paradiso editores.
- _____, 2013, *Celos Joviales*, Telmo Herrera Editor.
- _____, 2014, *Ítaca/Luzmila*, Sevilla, Deculturas.
- Goytisolo, Juan, 1959, *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.
- Kundera, Milán, 1987, *Arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- Llovet, Jordi, (et. Al), 2012, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel.
- Ortega, Alicia, (coord.), 2011, *Historia de las Literaturas del Ecuador*, Vol. 7, *Literatura de la República. 1960-2000 (primera parte)*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.
- Regalado, Juan, 2011, “Historia y sociedad en el periodo”, en Ortega, Alicia, (coord.), *Historia de las Literaturas del Ecuador*, Vol. 7, *Literatura de la República. 1960-2000 (primera parte)*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.
- Rivadeneira, Jorge, 1957, *Ya está amaneciendo*, Quito, Edit. Minerva.
- _____, 1960, *Encrucijada*, Quito, Edit. Espejo.
- _____, (1975), 1983, *Las tierras del nuaymás*, Quito, El Conejo.
- _____, 2010, *Una y otra vez. Relatos*, Caracas, Fondo Editorial Ipasme.
- _____, 2011, *Todocaminos*, Caracas, Editorial Memorias de Altigracia.
- Rodríguez, Martha, 2009, *Narradores ecuatorianos de los 50. Poéticas para la lectura de modernidades periféricas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Abya-Yala/ Corporación Editora nacional.
- Rodríguez, Byron, 2011, “Reseña”, en *Kipus*, Vol 30, Quito, UASB.
- Rulfo, Juan, 1992, *Toda la obra*, Madrid, Centre de Recherche Latinoamericaines.
- Tinajero, Fernando (comp.), 1986, *Teoría de la cultura nacional*, Quito, Banco Central del Ecuador/ Corporación Editora nacional.
- Vallejo, Raúl (comp.), 2004, *El ensayo. Antología esencial Ecuador S.XX*, Quito, Eskeletra.
- Williams, Raymond, 2013, *Lectura y Crítica*, Buenos Aires, Godot.
- WEB.

Agee, Philip, (1975), La CIA por dentro. Diario de un espía, Buenos Aires,
Sudamericana. Publicado en:
http://www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/agee_philip_la_cia_por_dentro.pdf

Pérez, Alfredo, 2015, “Gustavo Garzón, 25 años de su desaparición”, publicado en
<http://www.planv.com.ec/ideas/ideas/gustavo-garzon-25-anos-su-desaparicion>.