

KIPUS

REVISTA ANDINA
DE LETRAS

35 / I semestre / 2014, Quito
ISSN: 1390-0102

La sencilla lucidez de Pedro Jorge Vera. Notas a propósito de su cuentística

EMMANUEL TORNÉS REYES

Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, La Habana

RESUMEN

Género privilegiado en América Latina, el cuento ha tenido y tiene cultores de alta estima en la región como el desaparecido escritor ecuatoriano Pedro Jorge Vera, creador cuyo centenario de nacimiento se celebra en este 2014, y con motivo del cual el presente ensayo examina algunos de sus cuentos más importantes con el propósito de destacar su definida voluntad humanista y denunciatoria de las injusticias y prejuicios sociales padecidos por los sectores más humildes o menos privilegiados de América Latina. Exponentes de una poética de lúcida sencillez, los cuentos de Vera sobresalen por la organicidad estilística de su escritura, el amplio espectro temático y la rica gama de procedimientos narrativos que vehiculan con suma eficacia los encargos de las historias narradas. Rasgos distintivos de ese proceder son los comienzos en pleno desarrollo, el rápido progreso de la acción y compacta estructura, la imprevisión de sus desenlaces, la sobriedad y precisión del discurso narrativo, el papel decisivo de procedimientos deconstructores y la preferencia por personajes problemáticos, contradictorios.

PALABRAS CLAVE: Pedro Jorge Vera, cuento ecuatoriano, literatura ecuatoriana del siglo XX, humanismo, violencia, muerte, ironía, sátira, autorreflexividad, metadieético, metaficción, *mise en abyme*, intertextualidad.

SUMMARY

A privileged genre in Latin America, short stories have had, and still have, highly esteemed cultivators in the region such as the late Ecuadorian writer Pedro Jorge Vera, a creator whose birth centennial is celebrated in 2014, on the occasion of which this paper examines some of his most important stories in order to highlight their humanistic and denunciatory will of

the social injustices and prejudices suffered by the poorest and least privileged sectors of Latin America. With their lucid simplicity, Vera's stories stand out for the stylistic organicity of their writing, the broad thematic spectrum and the rich range of narrative procedures which very effectively convey the charges of the stories told. Distinctive features of this manner of proceeding are the fully developed, the rapid progress of the action and compact structure, the unpredictability of their outcomes, the sobriety and accuracy of the narrative discourse, the decisive role of deconstructive procedures and preference for problematic, contradictory characters.

KEYWORDS: Pedro Jorge Vera, story, Ecuador, humanism, violence, death, irony, satire, self-reflexivity, metafiction, intertextuality.

PEDRO JORGE VERA (Guayaquil, 1914-Quito, 1999) fue un escritor polifacético. Desde temprana edad se vinculó al movimiento literario y político gestado en las décadas de esplendor de la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana del 30. Esta participación continuó activamente en la década del 40 y marcaría para siempre su vida y cosmovisión creativa. Para entonces Vera había publicado algunos de sus poemas y artículos en revistas literarias de Guayaquil y Quito, hasta que en 1946 dio a conocer en Buenos Aires su lograda novela *Los animales puros*. Sin duda, se trata de una obra desde la cual Vera contribuye a profundizar las propuestas expresivas y conceptuales que habían desplegado los narradores de la generación vanguardista bautizada por el maestro Benjamín Carrión como “Grupo de Guayaquil” y “Generación del 30”, agrupación donde confluyen escritores de diverso registro ideológico, desde el indigenismo y la narrativa urbana hasta el realismo abierto y el crítico. *Los animales puros* pone en evidencia las inquietudes técnicas y temáticas que obsesionaban al autor y que este irá enriqueciendo en novelas posteriores y, sobre todo, en los diversos volúmenes de cuentos dados a conocer en años subsiguientes.

El creador guayaquileño incursionó con acierto en el verso, el cuento, la novela, el teatro y el periodismo. Sin embargo, en Ecuador y a nivel internacional llegaría a ser más conocido por su obra narrativa y como articulista. En todas estas modalidades escriturarias sobresalió en virtud de la fineza del estilo y la impronta de hombre íntegro de ideas progresistas.¹ Cuanto escribió estuvo siempre al servicio del dolor ajeno y de la denuncia de la falsa moral,

1. Para una aproximación a la vida y obra del autor se puede consultar: Carlos Calderón Chico, *Pedro Jorge Vera se confiesa: política y literatura* (Quito: Fondo Editorial UNP, 1985), y Raúl Serrano Sánchez, comp., *Pedro Jorge Vera. Los amigos y los años. Correspondencia, 1930-1980* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002).

los desvalores, el abuso del poder y las injusticias sociales. Semejante a otros intelectuales ecuatorianos e hispanoamericanos de su tiempo, sintió en carne propia las mordeduras de los días oscuros, desde la masacre de trabajadores contemplada en la niñez (15 de noviembre de 1922) en la tierra natal –cuyas dantescas imágenes recuerdan las simbolizadas en *Cien años de soledad*–, hasta los acosos y encarcelamientos perpetrados contra él por dictadores venales, quienes nunca pudieron hacerlo renunciar a sus principios revolucionarios ni a su inquebrantable defensa de la democracia y los derechos humanos en Ecuador y Latinoamérica.

Tal nota de rebeldía constituye uno de los rasgos distintivos de cuanto escribió, en especial de la cuentística, género en el que descolló por la modernidad y primorosa factura de los textos, cualidades probablemente advertidas por el jurado que en 1952 le otorgó el Premio “José de la Cuadra” a *Luto eterno*, colección donde aparece el conocido relato cuyo título toma el volumen. “Luto eterno” es, sin duda, una de las narraciones más antologadas del autor y en buena medida responsable de su vertiginosa reputación dentro y fuera del país. No en vano la crítica literaria reconoció con acierto la consistente estructura del cuento, el hábil diseño de los personajes, la fluidez y eficacia lúdica del lenguaje, así como el hecho de revelarse en él varios de los atributos que luego distinguirían la poética del narrador del Guayas.

Esta historia y el libro en cuestión permitieron a Vera situarse, al transcurrir 1953, en el grupo de los cuentistas de avanzada de América Latina. Aunque en 1946 había publicado *La guamoteña* en México, sería *Luto eterno* (Guayaquil, 1953) el que verdaderamente lo lanzaría a la popularidad, aceptación reafirmada poco después con otros libros donde se pondría de manifiesto la solidez del escritor, el cual seguiría en varios de ellos el método fundacional de rotularlos con el título de una de las narraciones más impactantes de cada obra. Tal práctica la observamos en *Un ataúd abandonado* (Quito, 1968); *Los mandamientos de la Ley de Dios* (Quito, 1972); *¡Jesús ha vuelto!* (Quito, 1978); *¡Ah, los militares!* (Quito, 1985); y *La muerte siempre gana* (1995). Intenso quehacer imaginativo compartido con el de la novela; pues no podemos olvidar que tras la celebrada *Los animales puros*, escribió otras diez ficciones de esta especie, la última de ellas, *El tiempo invariable*, publicada póstumamente en 1999.

Desde sus inicios literarios, Vera ha sido incluido en numerosas antologías de cuentos en Ecuador, América Latina, Europa y otras regiones del mundo. Durante sus años de estancia en Cuba fue articulista en la prensa

periódica. En revistas culturales, como *Casa de las Américas*, dio a conocer poemas, relatos, ensayos y otros escritos, aparte de preparar para la institución homónima diversos cuadernos sobre naciones del continente como Chile y Haití. Entre los libros impresos en la Isla se encuentran: *Los animales puros, Luto eterno y otros relatos* (1977), *Cuentos* (1986) y *Diana ha regresado y otros cuentos* (2011).

Con placer hemos leído las obras en las que este autor a lo largo de su existencia fue dando vida a sus inquietudes estéticas, sociales, filosóficas políticas y hasta lúdicas. Sin embargo, del retablo literario que nos legara no podemos ocultar nuestra especial predilección hacia sus ficciones breves. Siempre nos ha parecido que es en ellas donde mejor materializó la exquisitez de su arte narrativo, pues estos textos están regularmente dotados de algo primordial: saben contar muy bien una historia, y al mismo tiempo lo hacen con pulcritud, mediante estructuras eficaces, comunicándola hábilmente, sustentándola en situaciones y caracteres perturbadores, en un estilo que sin desconocer la herencia de los maestros resulta legítimo, auténtico, sin retoricismos, y donde lo contado y el tema se conjugan sin fisuras, condiciones todas favorecedoras de la capacidad persuasiva inherente a la mayoría de ellas.

El campo temático de estas historias es amplio, si bien el escritor ecuatoriano prestó mayor atención a algunos asuntos del ser humano y la sociedad, como pueden ser: la injusticia social (“Ava y las palmas”, “El indiferente”, “Los mandamientos de la ley de Dios”); la indefensión del ser humano (“Los mandamientos de la ley de Dios”); la orfandad paterna en la infancia (“El mar hasta la muerte”, “El retrato de la víctima”); la doble moral, la hipocresía, las falsas convenciones sociales y los tabúes (“Luto eterno”, “Los mandamientos de la ley de Dios”, “Los señores vencen”); la intolerancia política y actitudes extremistas (“La muerte propia”, “Ava y las palmas”); el papel de la religión en la sociedad (“Los mandamientos de la Ley de Dios”, “Jesús ha vuelto”, “Un ataúd abandonado”); el abuso del poder (“Ava y las palmas”, “Los mandamientos de la ley de Dios”); las consecuencias de la neutralidad política (“El indiferente”); la violencia (“American Paradise”, “La muerte propia”, “El destino”, “Un ataúd abandonado”); la ambición (“La guamoteña”); el sadismo y el horror (“Diana ha regresado”, “El destino”) y, por último, sin agotar las propuestas del narrador, el tema de la muerte, el cual ocupa un espacio omnipresente en esta cuentística pues el tema aflora de una u otra forma en muchos de los relatos de Vera, creando una isotopía de lo escatológico muy curiosa, un sistema filosófico que si bien por un lado revela las reminiscencias de una

literatura telúrica inicial, en otro plano connota una dimensión semiótica más compleja porque lo tanático supera aquí la mirada fatalista de cierto realismo simplificador y tremendista, produciendo un realismo más insondable.

La ubicación en distintos órdenes temáticos de un buen número de los cuentos mencionados evidencia la rica pluralidad semántica generada al interior de estos, dinamismo de grata sorpresa pues el lector no espera descubrir tras su aparente sencillez discursiva una gama de subtemas y sentidos que robustecen la idea medular, cuestión esta no usual en la praxis del realismo común, razón por la cual hablamos de un trabajo superior en la narrativa de Vera.

Lo ilustra bien “Luto eterno”. Como se recordará, un narrador omnisciente informa la historia de unas hermanas (las Murillo Brea) cuya madre acababa de morir. Las mayores aprovechan el suceso para hacer creer a la vecindad su inmenso dolor ante la pérdida de la madre y el celo en conservar de modo estricto la tradición luctuosa de vestir de negro durante tres años. Incluso sacrifican a Margarita, la hermana menor y única que amaba con sinceridad a la difunta, exigiéndole posponer su matrimonio, pues estaba a punto de casarse, durante el tiempo de luto. Sin embargo, pronto sorprendemos en esas poses extremas el motivo real del cuento: la crítica a la hipocresía, el engaño y las apariencias, pues para las frustradas “solteronas de sacristía” esas máscaras valen más que cualquier valor legítimo. Concluido el luto, y cuando la más joven iba a contraer nupcias, acontece otra desgracia: muere el padre. Las farsantes ven en esta nueva muerte la posibilidad de consolidar la imagen pública de “beatas” e intentan aplazar una vez más el casamiento de la hermana menor. Pero ocurre algo imprevisto: la juventud se rebela y Margarita huye con su novio, rompiendo así el círculo vicioso de falsedad y conservadurismo absurdo de sus hermanas, condenadas por sí mismas a guardar luto eterno.

La idea principal de la narración se nutre de núcleos subtemáticos al modo de la doble moral; la degradación ética; la mentira; los falsos sentimientos familiares; la envidia; la frustración; la desigualdad social; la lucha entre lo viejo y lo nuevo; el oscurantismo medievalista que ensombrecía en cierta época (y aún prevalece en algunos lugares de la región) a gran parte de los pueblos latinoamericanos, etc.

La eficacia de estos códigos ideológicos está garantizada por la celebrada estructura del cuento, partiendo de la consistencia del conflicto y la resuelta economía del discurso que entra, sin pérdida de tiempo, en pleno desarrollo del argumento para desplegar su alegoría, ya que en este caso no es el buceo en el mundo interior de los personajes lo principal, sino los problemas éti-

cos y sociales que simbolizan las retrógradas hermanas Murillo Brea. Por eso las funciones de estas mujeres son rápidamente puestas de relieve, con trazos caricaturescos porque ellas identifican la obsolescencia del microcosmo que intentan perpetuar con trampas, y que la hermana menor supera escapando de su entorno.

No obstante, su simbología no es tan simplista como puede suponerse; las histéricas devotas de “Luto eterno” desempeñan una dualidad de roles actanciales contradictorios, los cuales interpretan según las exigencias del contexto. En público asumen la imagen de “heroínas” que defienden a capa y espada los dogmas de la Iglesia y las costumbres de la sociedad por muy absurdas que fuesen.

En lo privado desvelan su falsía y maquiavelismo, justifican cualquier estratagema para conseguir sus fines. Manifiestan con claridad cómo no les importa la muerte de la madre sino solo el espectáculo mortuorio porque les permite hacer creer a los demás su condición de piadosas intachables, de seres inmaculados. Si no les interesaba la injusticia que iban a cometer con Margarita, mucho menos se detuvieron en fomentar el descrédito de las familias Murillo Carne y Murillo Oro, hermanas paternas a quienes odiaban.

De este modo, mientras el primer rol ofrece ilusoriamente la imagen de que defiende importantes valores, el segundo papel invierte el sentido demostrando que las hermanas mayores representan en verdad antivalores. Esto indica que los personajes femeninos devenidos alegorías no son del todo tan simples como a primera vista simulan. Vera les imprime un movimiento narrativo tenuemente superior al no perder de vista su condición de elementos del discurso y disminuirles un tanto con diversos artificios su mimetismo de personas o colectivos.

A todo esto contribuye de manera decisiva el narrador omnímodo utilizando la sátira, el contraste y la ironía como instrumentos destinados a desenmascarar a las hermanas, a que el lector conozca sus contradicciones, conservadurismo y doblez, herencia hispánica moralizadora sobre la que tanto emplearon los escritores realistas de Galdós para acá. Pero lo distinto de Vera, lo “moderno” de “Luto eterno”, consiste, junto a lo antes explicado, en ir directo al dilema, evitar las descripciones innecesarias o andar por las ramas –talón de Aquiles padecido por gran parte de la narrativa latinoamericana del criollismo y el regionalismo–. El emisor heterodiegético reduce en esta esfera su poderío y entra de lleno en situación desde las líneas iniciales, al punto que el incipit y el procedimiento estructural de arrancada confunden sus límites:

I. A la muerte de la madre lloraron bastante. A Julieta hasta le dio un síncope y hubo que auxiliarla con Agua del Carmen. Cuando bajaban el cadáver, se mesaron los cabellos y lanzaron alaridos horribles:

—¡Dios mío, qué injusto eres que nos dejas sin madre! ¿Por qué no nos llevas a nosotras?²

Nótese la envidiable sobriedad estilística, este rasgo de la poética veriana irá alcanzando en textos posteriores visos de indiscutible maestría. Las adjetivaciones son las imprescindibles, como dijese Horacio Quiroga solo aquellas que pueden decir lo que se quiere comunicar. Por cierto, junto al influjo de sus connacionales es también apreciable en “Luto eterno” el aprendizaje de los maestros Quiroga y Edgar Allan Poe en la estrategia compositiva (y en otros cuentos el gusto por lo gótico asimilado en el creador estadounidense).

Respecto a lo nacional y el proverbial interés del autor por relatar sobre todo problemas de índole social –inclinación reconocible en las letras ecuatorianas de las décadas del 30 al 60–, cabe aludir a otra peculiaridad veriana impulsada por esta narración: el empleo del humor, la ironía y lo paródico con el fin de subrayar las intenciones ideológicas del relato y reducir el tono de gravedad o solemnidad que esta clase de mensaje narrativo tiende a producir. De la misma forma podría especularse –a sabiendas de acercar el texto a una mirada sociológica o subtextual más que narratológica–, que quizá la existencia del humor en la cuentística veriana esté relacionada con la gracia caribeña de Guayaquil, espacio geográfico y cultural del escritor que, valga la pena recordarlo, sirve a menudo de escenario de los conflictos narrados.

Pero no solo los inconvenientes éticos, la doble moral y los prejuicios ocupan la atención de este escritor. Los acompaña igualmente y en grados diversos el tema de la violencia, síndrome de la realidad latinoamericana (y en los días que corren de otras regiones del planeta) de ayer y de hoy. Tal flagelo irrumpe aun en “Luto eterno”, en el discurso y conducta de las hermanas mayores; como portavoz del autor implícito (devenido indiscreto en el instante de la enunciación), el narrador omnisciente lo informa al narratario:

Y, sin embargo, Margarita era la única que había amado a la madre. Sin ser bonita, era simpática. Tal vez por eso y porque no le faltó uno que otro cortejador, no era muy querida por sus hermanas y se refugió en la ternura

2. Todas las citas de los cuentos de Pedro Jorge Vera utilizadas en este trabajo provienen de varios de sus libros y antologías, por tal motivo hemos preferido omitir las referencias.

de doña Micaela; ternura difícil de mujer abúlica y cansada, de mujer consumida en un hogar lleno de violencia y falto de amor.

La declaración no era necesaria desde el punto de vista técnico, pero no debemos perder de vista la modalidad de recepción imperante en Hispanoamérica cuando se publica “Luto eterno”. Lo atractivo radica en la conciencia de la obra respecto a un asunto tan serio, que luego Vera irá perfilando con mayor esmero y en múltiples direcciones semánticas. Por ejemplo, la violencia en el seno familiar; en la población; entre los ciudadanos y los representantes del Gobierno, el cuerpo militar y los poderosos nacionales y foráneos, como en este sentido sucede en “American Paradise”, cuento de denuncia social contra los terratenientes norteamericanos. El gringo George Meredith adquiere extensos territorios en un área cuyo nombre toma el relato con ironía. En apariencias el estadounidense emplea con sus trabajadores métodos bondadosos, familiares. Todo marchaba bien hasta que un día campesinos sin tierra ingresan en los dominios que tenía sin producir. Intenta persuadirlos de que se marchen, pero ante la resistencia de aquellos ordena abrir fuego contra ellos: “–No poder ser gringo bueno –dijo Meredith; luego, en frenética voz de mando– ¡Adelante! ¡A sacarlos a bala!”. El *American Paradise* deviene entonces un infierno, acto supremo de violencia. En esta ocasión no es necesario que el narrador omnisciente lo exprese, la lección, aunque implícita, queda clara: los poderosos –nacionales o extranjeros– cuando ven en riesgo sus riquezas no dudan en acudir a la fuerza, incluso mortal como en “American Paradise”.

Violencia y muerte son motivos recurrentes, casi obsesivos en las ficciones comentadas. No tanto a la manera telúrica y psicopática de Quiroga, sino internándose en terrenos de índole político-social y existencial, si bien encontramos cuentos donde la violencia viene de la mano del terror, lo pesadillesco y la enajenación. O de fenómenos tan complejos como el fanatismo político y la intolerancia, males cuya irrupción en la vida empírica o extratextual ha afectado numerosas veces a las fuerzas de izquierda en Latinoamérica y al pleno albedrío de las personas.

Uno de los cuentos de excelencia estética de Vera, “La muerte propia”, atiende precisamente esta cuestión. Lo distingue su intensidad, recurso fundamental para transmitir el desasosiego del protagonista y la atmósfera de tensión mortal que lo recorre. Nada sobra en sus páginas; funciona similar a un puño; y como dijera Cortázar teorizando sobre el género, vence al lector por nocaut. A ratos recuerda la situación metafísica del condenado de “Los asesinos” de

Hemingway; las más de las veces, al acosado de la novela de Carpentier. Pero no corresponde a lo uno ni a lo otro, sino al arte de Vera en su plenitud.

De nuevo quien cuenta es un narrador omnisciente, resuelto a decir solo lo indispensable pues desea que el lector viva la zozobra de un perseguido en filo de la navaja, entre los dos fuegos a los que se ve abocado: el de las fuerzas represivas de los enemigos políticos y el de sus compañeros “revolucionarios”, quienes también lo persiguen para ultimarlos porque se opuso a los procedimientos terroristas y a los asaltos sucios realizados por el grupo, lo cual consideraba incompatible con la ética de la lucha revolucionaria. Marcelo Viteri estimaba que a la barbarie de los gendarmes no era bueno responder con el terrorismo, porque los desacreditaba ante la sociedad. Al no lograr convencerlos (ellos alegaban otras razones), decide apartarse del grupo. Eso lo condena a muerte.

Leves datos históricos diseminados en el relato, como la referencia al Che, refuerzan su verosimilitud y contribuyen a situarlo espacial y temporalmente en una urbe de América Latina entre los años 60 y 70. La acción se mueve en el plano político, ideológico y ético, y se ramifica en dos direcciones diegéticas: el enfrentamiento de Viteri con sus compañeros y, en segundo lugar, el diferendo con Mónica, la amante, por contradicciones relativas al conflicto central. La vinculación de las esferas político-ideológica y privado-sentimental refuerza la credibilidad de lo narrado salvándolo de deslizarse al maniqueísmo.

Para burlar a sus perseguidores, Viteri se refugia en casa de Mónica, mujer de solvencia económica que lo ama. Días después la relación se deteriora porque ella quiere que Marcelo denuncie ante la policía a quienes lo buscan para ultimarlos. El fugitivo enfrenta una crisis personal, pero la resuelve decidiendo no traicionar a sus antiguos compañeros de ideas. Se acalora con Mónica, la golpea y abandona el refugio. Decide esconderse en su casa.

Allí lo esperaban sus verdugos y una vez más queda atrapado en una encrucijada. Se debate entre avisar a la policía para librarse del asesinato o dejar que el Flaco Gallegos y Chapaleta Hidrovo lo ejecuten. Ni lo uno ni lo otro le parece bueno. Decide suicidarse, pero dar ese paso es difícil para un ser humano, además de discutible. ¿Era la única salida?, parece preguntarnos la ficción. En ese momento el narrador se aproxima al máximo al personaje y las focalizaciones se confunden para sacar a la luz los pensamientos del personaje en estado límite:

Sin embargo... Afuera, corría impetuosa la vida, esa vida que él había gozado a plenitud, palpado en su integridad, olido, mordido, saboreado. La vida con sus siete colores y sus tres flores palpitantes. Cerca estaba Mónica con su sexo en llamas. *Pero esa vida es también putrefacción y la que Mónica me ofrece es indignidad y asco.*

Finalmente resuelve ahorcarse y lo cumple en el mismo minuto en que entran los matones y le disparan a quemarropa haciendo que Marcelo, metafóricamente, muera varias veces. “Marcelo Viteri no supo si él hizo su muerte o si el Flaco Gallegos y Chapulete Hidrovo saciaron su odio rematando al renegado irrecuperable”.

Hemos asistido a una calibrada progresión narrativa que nos lleva con celeridad de la vida a la muerte. Los vacíos iniciales de información sobre el protagonista, sus contradicciones con la dirección del grupo revolucionario y aspectos de su vida privada son satisfechos mediante la analepsis, anacronía que origina también interrupciones momentáneas del tiempo de la historia y un ritmo alternado que favorece la tensión del conflicto.

La densidad técnica y semántica de “La muerte propia” supera las expectativas asociadas a los temas de la violencia y la muerte para desplegarse en varias líneas ideotemáticas no menos trascendentes; esta polisemia amplía el realismo social de Vera, lo densifica haciendo menos pasiva las relaciones pragmáticas entre los diferentes actores intra y extratextuales. Su efectividad y recurrencia ensancha la poética estudiada.

Sorprende por su modernidad el rumbo temático del cuento “Los señores vencen”. Lo singular de la historia consiste en traer una variación novedosa al tópico de la violencia convertido en *leitmotiv* en la narrativa breve del escritor guayaquileño. Revelada por un tendencioso narrador heterodiegético, “Los señores vencen” nos adentra en el trágico destino de Rafael Miranda, un joven “diferente” porque presenta una sensibilidad y una orientación sexual incompatibles con las expectativas y concepciones de la vida y el ser humano, de su padre el terrateniente Guillermo Miranda, hombre rudo, machista y cruel contra sus indefensos empleados y las mujeres que dobliga para satisfacer sus apetitos sexuales.

Después de sufrir humillaciones a su lado, de irse al extranjero a fin de evadir su esfera represiva, de probar suerte incluso con una mujer tratando de probar si podía complacerlo, llega a la conclusión de que no puede dejar de ser homosexual y opta por regresar con la certeza de sentirse incapaz de luchar contra esa muralla que lo asfixia. Acosado por los tabúes, Rafael toma

el camino de cerrar su ciclo con la horca (procedimiento análogo al del texto anterior), no sin antes dejarle una carta a su progenitor, cuasimetatexto cuyo registro testimonial cumple un papel acusatorio contra la actitud del padre y el mundo que lo condiciona.

En este sentido, el cuento se transforma en denuncia de la intolerancia del padre y, por consiguiente, de la sociedad machista que reprime todo aquello que se aparta de sus primitivos y retardatarios paradigmas, como la homosexualidad. Estrategias literarias por el estilo del simbolismo (el joven homosexual se llama Rafael, su pareja Fausto, el padre Guillermo), las anacronías –la analepsis y el comienzo *in medias res*– y el cronotopo benefician la intencionalidad crítica del relato. El cronotopo (un escenario rural, un hogar restrictivo, el internamiento de Rafael en un colegio religioso tras la muerte de la madre a los doce años) alude, por ejemplo, al conservadurismo y el retraso de los pueblos agrarios; la muerte de la madre del muchacho y su enclaustramiento religioso a hipotéticos culpables de su “desviación”.

Otro recurso apreciable en la poética de esta cuentística, cuyo encargo consiste en intensificar el alcance ideológico del texto, es la ironía. Generalmente adopta el modelo, valga la paradoja, explícito, más que su forma “in absentia”. Al parecer a Vera le interesaba sobremanera la aprehensión inmediata por parte del receptor de la mordacidad o doble sentido del tropo, como lo realiza en “Luto eterno”.

En “Los señores vencen” la ironicidad textual ayuda a visibilizar su elemento nuclear. Tras el trágico final del protagonista, el narrador traduce por medio de la ironía la insensibilidad del padre frente al hijo muerto: “La sogla colgando de la viga ceñía estrechamente su cuello. Amorosamente, le pareció al viejo”, cita en el que el significado irónico deriva de un juego lingüístico (sémico-sintáctico): los modificadores adverbiales y la delicadeza selectiva de la forma verbal.

Hay, empero, dentro de la novedad del cuento cierta resistencia, quizá involuntaria, al valorarse el conflicto del protagonista; insuficiencia, además, lógica para su tiempo dentro del ámbito cultural ecuatoriano (y latinoamericano). La apreciación de la problemática del héroe denota aún algunas reservas, en especial, del propio Rafael; no tanto por su decisión de inmolarse –posible en un estado de extremo desequilibrio psíquico–, sino por la percepción errónea que él mismo tiene de la homosexualidad, pues la considera un mal, una desgracia y un pantano, es decir; una enfermedad y una ofensa ética. No obstante, esto no le resta importancia estética ni conceptual a “Los señores

vencen”, un cuento de gran actualidad y acaso no tan conocido como debiera serlo entre los estudiosos de las letras latinoamericanas.

A tono con su habitual praxis narrativa, el autor densifica el tema principal de “Los señores vencen” entreverándolo a otros de índole secundaria, por el estilo de los tabúes sociales, el papel de la religión frente a esos hechos, los desajustes de la familia y el desamparo.

Dentro de la ficción breve latinoamericana, Vera sobresalió asimismo por incursionar en otra importante arista del plano temático y del personaje: el universo infantil y el diseño de la imagen del niño, pero sin proponerse recrearlo en el marco de la llamada literatura para niños y adolescentes. La existencia de los menores como figuras centrales de esta narrativa responde más bien a la inquietud social de remover la conciencia de los lectores mediante la relación de historias conmovedoras (nunca melodramáticas) para que contribuyan a la protección del citado grupo etario.

Es significativo cómo este ideograma ficcional, relevante en la realidad ecuatoriana e hispanoamericana, halla parcial o totalmente resonancia en varios de sus cuentos. Y lo mejor, como arriba apuntábamos, no en forma edulcorada o lastimera, según hizo la literatura indianista durante buen tiempo y el realismo epidérmico hasta los años cincuenta en Hispanoamérica. El creador guayaquileño supera esas limitaciones para adentrarse en un ejercicio imaginativo menos complaciente, hurgando en las circunstancias del niño, en su mundo interior e imaginarios. A veces enfocando los signos indirectos de la crisis que rodea su entorno; quiere decir, relacionando secretamente ambos accidentes a fin de que el lector descubra insinuaciones más ambiciosas.

Son niños que siempre experimentan choques traumáticos que los sitúan al borde del abismo. En el cuento “Los señores vencen” se mencionan las penas sufridas por el protagonista durante la infancia, adversidades interpretadas por el receptor como avisos de la tragedia futura de Rafael. En “Los ojos secos”, Martelli vive oculto porque lo busca la policía del régimen de turno para encarcelarlo a causa de su defensa de los derechos de los trabajadores. La situación se complica al sufrir su pequeño hijo un accidente. Martelli sale de la clandestinidad para ir al hospital; allí lo arrestan. La desdicha se multiplica porque cree vivo al niño, pero este ya había muerto.

Naturalmente, el texto sobrepasa la anécdota lacrimosa para catapultarnos hacia niveles semióticos de tipo polisémico que invitan al lector a formularse múltiples preguntas en torno a la decisión tomada por Martelli. Cada

una de las alternativas potenciales intensifica el conflicto del protagonista y en consecuencia favorecen la complejidad interna de esta historia.

Otros dos cuentos focalizan la anécdota en el niño, “El mar hasta la muerte” y “El retrato de la víctima”. En el primero un narrador omnisciente relata que el niño Mauricio ha perdido a la madre y espera ansioso el retorno del padre del extranjero, pues no lo conoce. La tía lo anima hablándole de su próximo regreso. De improviso, el niño comienza a presagiar la posibilidad de que su padre no llegara vivo. El vaticinio fatídico se cumple impidiéndole a Mauricio reencontrar a su progenitor. Nuevamente vemos entrelazarse temas y motivos como la orfandad, la niñez desvalida, la inexistencia de la madre, el peso fatal de la muerte, el mito del viaje-retorno-no retorno y el mar con una connotación negativa, imágenes desgarradoras alusivas a una cuestión mucho más vasta y honda sobre la niñez.

Tampoco el padre está presente en “El retrato de la víctima” para cumplir los deseos del niño y equilibrar su vida. En este cuento, de factura superior al anterior, el menor Felipe Barcia sueña a menudo con el regreso del padre (vuelve el mito del viaje-retorno-no retorno), no solo para tener su afecto y protección, sino también para cobrarle cuentas a su padrastro por las golpizas que de continuo le propinaba.

El niño sobrevive como vendedor de periódicos, su refugio son los sueños, recurso narrativo de relevancia pues con ellos Felipe crea una dimensión mágica liberadora. Al fin llega el padre y enterado de que su mujer vivía con otro hombre (su pobreza le había impedido seguir los pasos de Penélope) en lugar de matar al usurpador, asesina a la madre del niño. Cuando el pequeño conoce la terrible noticia, el cuento trasciende su inmediatez y alcanza trascendencia humana universal. El narrador heterodiegético lo expresa con sencillez, lo que le otorga mayor fuerza a la escena: “[...] Allí está, no el vencedor de don Orrala, sino su prisionero. Y lentamente su corazón musita el reproche: “¿Ya ves, papá? Si era a don Orrala y no a mi mamá a quien había que matar...””.

La narración concentra su mirada en el niño y cierra su curso cuando este pregona, en una imagen de total soledad, la noticia aciaga en primera plana de su último ejemplar: “[...] en un acto automático, sus labios ofrecen al transeúnte que cruza en ese momento delante suyo: —¡*El Universo* con el retrato de la víctima!”.

Tal desequilibrio al final de la diégesis nos ayuda apreciar cómo el autor ha aprovechado con efectividad estética y argumental la crónica roja en función de la más fina literatura. La precipitación de hechos en ese final sor-

presivo (o al menos indeseado por el receptor que ha seguido el desarrollo de los acontecimientos) abre un espectro plural de interrogantes acerca de la orfandad, la violencia, las penurias de las familias sin recursos económicos, las agresiones contra la mujer, el abuso hacia los niños, la estampa dolorosa de menores trabajando para subsistir, alejados de la escuela y expuestos a una constante vulnerabilidad en las calles, entre tantos otros males que golpean a la niñez desprotegida.

La acertada técnica de este cuento tan breve explica su alta semiótica. Como pocos en las letras hispanoamericanas de su tiempo, Vera hurga con hondura en el desamparo de los niños y en la urgencia de rescatar los derechos de la infancia de nuestro continente. Un texto tan perfecto como este bastaría para confirmar por qué el escritor ecuatoriano es uno de los cuentistas mayores de América Latina.

La dimensión ideológica de estos cuentos es efectiva porque Vera ha sabido escapar en la mayoría de sus relatos de las generalizaciones, ha logrado ofrecer de manera vivaz y verosímil conflictos individuales a partir de los cuales el lector descubre arcanamente lo trascendental. Así, sin convertir sus ficciones en signos metafísicos, el creador guayaquileño logró que la propuesta filosófica de sus textos brotara de los problemas tangibles de sus criaturas, por lo general seres conturbados por conflictos cotidianos, sociales o existenciales que avanzan con rapidez hacia estadios cada vez más inquietantes hasta desembocar en un final súbito, muchas veces desastroso, incluso trágico (la muerte los ronda sin miramientos), siempre reacios del facilismo. Son finales característicos de la poética de Vera que podrían calificarse como tocados por la fatalidad, mas la peculiaridad ideoestética los aleja del pesimismo naturalista porque ellos han sido precedidos intratextualmente de pequeños indicios pertenecientes a un pensamiento reacio al inmovilismo ideológico.

También el absurdo como procedimiento literario aplicado a la irracionalidad de la conducta humana halla asiento en la cuentística de Vera. El absurdo incluye una anomalía en la coherencia discursiva del relato (sea en la diégesis, los personajes, animales, etc.), la que, sin cancelar el pacto del nivel de realidad, resulta ilógica de acuerdo con lo considerado “normal”. En “Luto eterno” el título alude a la hiperbólica postura de las hermanas mayores, quienes deciden mantener un duelo indefinido por la muerte de sus padres. El absurdo sirve aquí para develar el extremismo y la enajenación de esas mujeres.

De absurda podría calificarse asimismo la presencia del marinero que en el cuento “Diana ha regresado” arriba a un puerto, localiza al protagonista

de la historia y le entrega un paquete que contiene la cabeza embalsamada de Diana. Aunque guarda relación con “El retrato de la víctima” por el empleo del sueño en la trama, en “Diana ha regresado” este elemento, junto con la analepsis, desempeña un papel mayor en el plano técnico y semántico. El personaje central pensaba que la visita del marino y el objeto recibido eran un hecho absurdo fruto del azar; posteriormente, después de haberse marchado el visitante, y en un momento de lucidez, recuerda sorprendido que esa historia había tenido lugar antes, pero en un sueño. En ese instante el relato da un giro y pone momentáneamente en crisis el pacto de lo real:

Desperté dando alaridos e inmediatamente reconstruí el dramático ensueño y me lo repetí una y otra vez a lo largo de ese penoso insomnio que se mantuvo hasta el alba.

[...]

Pero no recordé más la visión del sueño, hasta que el extraño navegante llegara trayéndome su regalo macabro y esplendoroso.

Así, el absurdo multiplica sus propósitos pues nos conduce a ver las insospechadas conexiones de la mente humana con actos azarosos y, al mismo tiempo, viabiliza el engarce de la historia inicial con una segunda historia, dando lugar esta última –la que ocurre en el sueño del personaje-narrador– al artificio narratológico descrito como “mise en abime”. A su vez las “cajas chinas”, como también se las nombra, permite discernir al receptor otro recurso: la intertextualidad. La experiencia del sueño relaciona estilísticamente este cuento con otros donde se ha recurrido al mismo medio; recordemos entre otros: “El jardín de senderos que se bifurcan” de Borges, “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, y en la antigüedad el “Sueño de la mariposa” de Chiang Tzu.

Estos aspectos deben atenderse cuando se leen y valoran las narraciones de Vera. Él supo aprovechar muy bien dichos procedimientos, de la misma forma que sacó partido, transformándolos en literatura de altos vuelos estéticos, a varios elementos de la literatura de masas, de la crónica roja del periodismo (los ya mencionados crímenes pasionales), de las tramas folletinescas, los relatos de horror, el suspenso del policial y la ficción de aventuras.

La clave de “El destino” es el suspenso aliado al terror. A fin de alcanzar el clímax durante la escena terrible que causó la demencia de Fernando Castello, el cuento utiliza de manera eficaz ambas estrategias ficcionales y cierto movimiento de tono policíaco. Por su estructura y uso de las técnicas narrativas, este relato da la impresión de ser una noveleta. Con “El destino”

Vera llega al punto de esplendor en su tránsito por el cuento de horror, ya que narra la historia de un hacendado de Guayaquil, el cual al enterarse de la infidelidad de Berta, su joven esposa, con Fernando Castello, amigo de su sobrino invitado a pasar unos días a la hacienda, la asesina en secreto y después sin Fernando saberlo le sirve trozos de carne cocinados de una de las piernas de Berta. Cuando Ricardo Gavica se lo revela, Fernando pierde la memoria. Es un episodio estremecedor.

En ocasiones nos parece que la investigación *cuasi* policial de Ernesto (el sobrino de Gavica empeñado en hallar la verdad de la locura de Fernando) en la hacienda de su tío se dilata demasiado, afectando un poco el tempo de este extenso relato. Pero es un detalle que no mengua la calidad de un cuento donde se entremezclan hábilmente varias formas narrativas, entre ellas, los ya aludidos relatos gótico y policial, junto a otros como la novela romántica, el diario y el género epistolar. Uno de los primeros críticos en advertir estos méritos de “El destino” fue Miguel Donoso Pareja en un ensayo publicado en 1984.³

Aunque no abundó en esta línea, Vera escribió el cuento “Anno 2000” en tono de aventura. Relata en él la expedición de cuatro hombres a las islas Galápagos en busca de un tesoro. Más que el propio motivo de la aventura, pues a fin de cuentas el botín va a parar al fondo del mar, lo atractivo del texto brota de la pericia del narrador para trazar con sobriedad y exactitud los rasgos físicos de los personajes de la expedición a Galápagos; y a la vez, los problemas de cada uno de ellos, sus miserias, bondades y aspiraciones, como las del humilde hombre que piensa constantemente en sus pobres hijos y los regalos que les compraría con el dinero soñado, quimera que finalmente se frustra al perderse el tesoro en el fondo del mar.

Cada cuento muestra un ritmo vivaz en sus distintos planos compositivos y estructuras. Si en el orden temático la poética del creador guayaquileño sobresale por los códigos antes descritos, en el nivel discursivo y estructural se distingue por su agilidad. Lo primero en favorecer esa destreza es el inicio del cuento, siempre comienza *in medias res* o pleno conflicto, sin dilaciones descriptivas o subtramas estériles.

3. En 1984, “El destino” formó parte de la colección “Joyas literarias del Ecuador” que promovió la editorial El Conejo de Quito. Los estudios introductorios de todos los títulos de la colección estuvieron a cargo de Miguel Donoso Pareja; posteriormente, el crítico recogió estos trabajos en el libro *Novelas breves del Ecuador* (Quito: El Conejo, 2008). El prólogo dedicado al cuento de Vera se titula “Intriga policíaca y antropofagia”.

Otras cartas de triunfo de la narrativa veriana son el dinamismo de las historias y la efectividad del narrador, las dos contribuyen al placer intelectual de las narraciones y a la credibilidad de lo contado. Predominan los relatores en tercera y primera persona; los heterodiegéticos son mayoritarios, y transmiten una confianza cercana a la del personaje-narrador, porque aun siendo omniscientes recortan su poder de conocimiento aproximándose a la equisiciencia. “La muerte propia” constituye buen ejemplo en este sentido.

Cerró la puerta y se adosó a ella, los brazos extendidos a todo lo ancho, con la necia intención de formar una barrera infranqueable. Respiraba agudamente porque había subido a trancos la escalera. Cuando se hubo recobrado, dejó caer los brazos, buscó los cigarrillos –solo le quedaban cuatro–, encendió uno y fumó golosamente. A punto de concluirlo, caminó hasta el velador, apagó la colilla en el cenicero y se tendió en la cama. No prendió la luz porque, pensó, las tinieblas despistarían a sus perseguidores.

En ocasiones el narrador heterodiegético cede la voz al autor implicado para intercalar un brevísimo comentario; otras veces se acerca tanto al personaje que su voz se confunde con la de este por medio del discurso libre indirecto.

En cuanto al personaje-narrador, este varía dentro de la categoría homodiegética, entre el emisor protagonista y el personaje-narrador testigo. “Ava y las palmas” apela al primer modelo con una eficiencia total. Su historia transcurre en la sala de un cine, sitio donde un entusiasta de la actriz Ava Gardner va a ver uno de sus filmes para admirar sus encantos físicos; sin embargo, imprevistamente el nivel de la realidad y el de la fantasía se alteran dando paso a la sátira política, el humor, el absurdo, la parodia y el juego mediático.

Con intencionada ironía el protagonista refiere cómo los representantes del dictador de turno obligan a las personas presentes en la sala a ver un documental sobre ese personaje y aplaudir cada vez que salga. Como los espectadores boicotean el acto con chiflidos, consignas y sin palmear, los personeros de la Dirección de Seguridad Pública los conminan a ver y aplaudir innumerables veces el filme bajo la amenaza de que de no cumplirlo serían apresados. Esto desespera al personaje-narrador porque dilatan hasta el infinito la proyección del ansiado largometraje con su mujer-mito: “Así, durante cuatro, cinco horas interminables, y el silbato horroroso tronando como anatema incontenible”. De estas circunstancias, el lector infiere por qué al comienzo del cuento los habitantes de la ciudad la rechazan, están silenciosos y temerosos.

Cuando por fin las autoridades se sintieron satisfechas porque el recurso del método había sido cumplido, autorizan la esperada exposición de la cinta con Ava. Ante las secuencias con la encantadora actriz, el protagonista olvida dónde se encuentra y empieza a gritar sin contenerse. Entonces dos policías cargan con él y lo conducen a la cárcel: “de esa ciudad tan hermosa, tan enajenante, tan huraña y tan desdeñosa como Ava la divina”.

Ejemplar manifestación de la poética veriana. “Ava y las palmas” sintetiza admirablemente desde su título los dones narrativos del escritor: concentración del argumento, de los personajes, del espacio y del tiempo, incluyendo la acertada selección de un narrador autodiegético –el protagonista–, cuya fuerza expresiva y precisión discursiva nos acerca tanto a la situación narrada que al lector le parece estar en la sala de cine. Por otra parte, este antológico cuento visibiliza la maestría, la sencilla lucidez de Vera en el manejo de la sátira política, la ironía, el relato paródico, el humor y el entreveramiento de códigos discursivos de diversa especie en función de las intenciones de la historia. Nada falta, nada sobre en su inmensa brevedad. Es una obrita de excelencia en que lo caricaturesco lleva a alturas memorables la denuncia contra los regímenes dictatoriales de tan triste recordación en nuestra América.

“Un ciudadano en París” deviene una ficción del corte anterior no en el orden temático sino en relación con el manejo de estrategias literarias de análoga función deconstructiva, pues se apoyan también en la sátira, la ironía, lo hiperbólico y el humor; mas en su caso el emisor no es autodiegético sino testigo aunque con similar capacidad enunciativa. Con marcadas insinuaciones relata el fanatismo próximo a lo demencial de Pedro José Mora por la cultura francesa, tanto material como espiritual, la que, una vez de vuelta a Ecuador, su país natal, intenta mimetizar en el pueblo donde vive, construyendo monumentos emblemáticos de París. Esto le crea serios conflictos, y en una confrontación social muere, no sin antes gritar a todo pulmón una consigna en francés.

Como puede colegirse, es una narración hilarante, caricaturesca en extremo, de formidable composición y muy actual en su claro afán de suscitar en los lectores la reflexión hacia quienes continúan reproduciendo en nuestra América el mito absurdo de civilización y barbarie, individuos a los que Martí llamó, en memorable y lúcido ensayo de 1891, “insectos dañinos”.

“Los mandamientos de la Ley de Dios” es un cuento largo donde Vera de nuevo da fe de sus alturas literarias y éticas a partir de desnudar y poner en solfa mediante la ficción a los falsos cristianos, a quienes en público se ponen

la máscara de cristianos devotos mientras en sus verdaderas actuaciones destrozan y echan por tierra “los mandamientos de la Ley de Dios”.

Es este un texto experimental, un cuento de cuentos, una noveleta virtual, una narración donde los géneros desbordan la retórica canónica para demostrar –como Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” y Cortázar en “Continuidad de los parques”– que los géneros son funciones dialécticas, en continuo progreso y transformación. De ahí que desde la óptica de la poética ficcional de la modernidad, “Los mandamientos...” representen un importante paradigma de ejercicio metaficcional en sus variantes autorreflexiva y metadieética.

Y al mismo tiempo una valiosa obra intertextual en la que este recurso lingüístico le brinda una gran economía al relato empleando no solo la cita y la alusión, sino especialmente la parodia en su doble condición semántica: como crítica a las falsas actitudes cristianas y como canto profundo de los mandamientos, al originar un llamado implícito a las personas de todas las categorías sociales, pero especialmente a los que detentan el poder, a respetar las sagradas escrituras haciéndolas ley de su diaria conducta y espiritualidad, ayudando al prójimo en todos los sentidos.

Las diez piezas de este relato, vale la pena reiterarlo, prueban la pericia de Vera, capaz de moverse en el género como pez en el agua. Su dominio estilístico eleva estas páginas de los poros a las estrellas; alcanza la sutilidad de los grandes cuando establece el ingenioso contrapunto intertextual y metafictivo entre las narraciones intratextuales y los documentos sagrados, y entre estos y la historia. Un pasaje ilustrativo acontece en la décima narración, alusiva al mandamiento de “no matarás”, cuando los oficiales y los soldados (estos últimos titubean, sutil diferencia con sus superiores que el narrador desliza) violan el sacro precepto tras hacer prisionero al Che y asesinarlo impunemente, sin más defensa que sus ideas y valentía.

Las narraciones apelan a un entramado muy complejo de registros de voces y puntos de vista, pero con el predominio entre los emisores básicos, del narrador en tercera persona o heterodiegético, lo cual le facilita al autor una mayor movilidad cognoscitiva. “Los mandamientos...” deviene así en otra de las joyas de la escritura breve del autor guayaquileño.

Característica primordial de la poética a la cual nos venimos acercando, lo representa la sobriedad del discurso empleado en las ficciones comentadas. La medida y elegancia distinguen al lenguaje narrativo, voluntad estilística encaminada a superar la rusticidad del realismo pedestre de antaño. Con sus

exigencias de estilo, Vera evidenció cómo el tan denostado cuento de signo social podía fraguarse a través de un lenguaje literario sencillo (que no es igual a simple) pero de alto nivel estético, sencillez catalizadora de una efectiva economía comunicativa e intensidad argumental.

El discurso narrativo de Vera es directo, preciso; elude las estructuras barroquistas, las construcciones hipotácticas colgantes y los períodos en hipérbaton. Comunica solo lo necesario.

Los personajes son piezas decisivas en esta cuentística. Siguiendo a los maestros, Vera concentra sus historias en pocos personajes, a veces en uno solo. Aunque en oportunidades le interesa más configurarlos al modo de caricaturas o expresiones arquetipales, su caracterización fundamental apunta al rastreo del mundo interior; le fascina verlos acosados por conflictos internos o sociales, y aun en estos últimos casos no los aparta de la dinámica contradictoria personal. Precisamente el encanto de estos entes proviene sobre todo de sus desajustes emocionales, éticos e ideológicos. Con frecuencia son de estirpe trágica, detalle que le confiere a los cuentos un continuo dramatismo.

Otras veces ni siquiera existe la descripción exterior de los personajes. Podemos conocer la suerte de los niños de “El mar hasta la muerte” y “El retrato de la víctima” y “Anno 2000”, o de los adultos de “La apuesta”, “Un ataúd abandonado”, “Ava y las palmas”, o del personaje-narrador de “El destino”, pero no sabemos cómo son físicamente. Es una elipsis intencional para retar la imaginación del lector y, por tanto, su papel de co-creador, complicidad dirigida a fomentar la connotación textual y el dinamismo comunicativo.

Sorprende la concentración de recursos narrativos y por tanto la fértil semioticidad subyacente en estas ficciones. A las referidas intertextualidad y metaficción, súmanse los juegos temporales (en particular con la analepsis o retrospectiva), la hiperbolización y su contrario la lítote. En la intertextualidad abundan los cuasimetatextos (cartas, anuncios, textos periodísticos creados ficcionalmente). Y dentro del despliegue del punto de vista, el monólogo interior.

“Un ataúd abandonado” es, en efecto, no solo un texto satírico impregnado de humor negro, sino una buena muestra del uso de la técnica indirecta de caracterización de personajes y de enlace de las partes del argumento por intermedio del monólogo interior. La historia se desarrolla a base del contrapunto de tres flujos de conciencia interpuestos entre los diálogos y el discurso del narrador equisicente. Monologan la esposa del hombre operado de urgencia, el cura –que ejerce su profesión como un acto fisiológico– y el hijo del herido. Cada perspectiva nos brinda pormenores aislados de la vida

anterior del agonizante; a través de ellos conseguimos comprender las posibles causas de las heridas que le infligieron y los conflictos con los miembros de su familia. Es, realmente, una sofisticada urdimbre de voces, puntos de vista narrativos y temas (violencia, muerte, sátira a la falsa devoción religiosa, etcétera).

A lo anterior habría que agregar otra sustancial particularidad de la poética estudiada, la propensión de los cuentos a apelar a los recursos de la sátira, el sarcasmo, la ironía, el humor, la parodia, la exageración y lo caricaturesco para favorecer la intensidad crítica prevista en las historias. Tales medios, que no son los únicos como ya hemos expresado, permiten desdramatizar los complicados y dolorosos trances en los que con frecuencia están envueltos sus protagonistas (por lo general figuras problemáticas, antihéroes). En lo tocante al lector, constituyen un ardid para distanciarlo emocionalmente (una especie de extrañamiento brechtiano) del dramatismo ficcional, de manera que alcance así una lucidez requerida por el relato.

Estos apuntes han intentado ofrecer solo algunas ideas acerca del complejo pensamiento estético de Pedro Jorge Vera, opiniones que el lector podrá enriquecer con la lectura de la narrativa breve de este fino caballero de las letras latinoamericanas de todos los tiempos. Trascendental, sin duda alguna, por su calidad literaria, vocación humanista y sencilla lucidez para dar lo universal desde su espacio ecuatoriano y latinoamericano. ❖

Fecha de recepción: 6 de enero de 2014
Fecha de aceptación: 7 de febrero de 2014